



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit
„Ausstellungsinszenierung am Beispiel des Technischen
Museums Wien“

Verfasserin
Veronika Mauler

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Dezember/ 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317
Betreuerin/Betreuer: Prof. Dr. Anja Klöck

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
1 Einleitung.....	2
2 Musealisierung	6
2.1 Begriffsdefinition.....	6
2.2 Kulturelles Erbe	7
2.3 In situ.....	9
2.4 Rad der Zeit	10
2.5 Autorenschaft.....	12
2.6 Kompensationsmodell nach Hermann Lübbe	14
2.7 Semiophorenmodell nach Krzysztof Pomian	15
3 Inszenieren im Museum.....	18
3.1 Geschichte und Definition eines Begriffs	18
3.1.1 Inszenierung und Aufführung.....	20
3.2 Ausstellungsinzenierung.....	24
3.2.1 Einleitung.....	24
3.2.2 Debatte im deutschsprachigen Raum	24
3.2.3 Szenografie	30
3.3 Methode.....	32
3.3.1 Die Ausstellung als Gegenstand der Theaterwissenschaft	32
3.3.2 Inszenierungsanalyse.....	34
3.3.3 Strukturanalyse nach Fischer-Lichte.....	38
4 Das Technische Museum Wien.....	43
4.1 Einleitung	43
4.2 Gründung einer Institution	44
4.2.1 Leitbild zur Gründungszeit.....	44
4.2.2 Einrichtung – „Ideal Schema“ eines technischen Museums in Wien ..	46
4.2.3 Darstellungsarten zu Beginn.....	49
4.3 Das Gebäude.....	50
4.3.1 Entwurf und Bau	50
4.3.2 Die Generalsanierung	51
4.4 Leitbild zur Wiedereröffnung.....	52
4.4.1 Darstellungsmöglichkeiten heute.....	53
5 Fallbeispiel 1: Das Schaubergwerk des TMW	57
5.1 Historische Werkstatt.....	57
5.2 Theatrale Ausstellung in situ	59
5.3 Analyse.....	61
5.3.1 Beleuchtung	62
5.3.2 Kostüm	63
5.3.3 Illusionsraum	63
5.3.4 Führung.....	64
5.4 Technikbegriff	66

6	Fallbeispiel 2: Alltag - Eine Gebrauchsanweisung	68
6.1	Einleitung	68
6.2	<i>Alltag - Eine Gebrauchsanweisung</i> / Synopsis eines Wissensgebäudes.....	69
6.3	Theatrale Ausstellung in context	71
6.4	Vom Depot in die Ausstellung – der Eingangsbereich	73
6.4.1	Gedankenblasen	75
6.4.2	wünschen/vorstellen	76
6.4.3	schützen/ überwachen.....	78
6.4.4	entsorgen/verbergen	81
6.4.5	beleuchten/sichtbar machen.....	83
6.4.6	bewegen/antreiben.....	85
6.4.7	messen/ordnen.....	86
7	Conclusio	88
	Anhang.....	91
	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	91
	Unveröffentlichtes Material	95
	Internet	95
	Abbildungsverzeichnis	96
	Curriculum Vitae.....	98
	Abstract.....	99

Vorwort

Ausstellungsinszenierung, das klingt beim ersten Mal hören vielleicht etwas seltsam. Das Wort weist schon auf die Verbindung zwischen Museum und Theater hin. Auf das Thema brachte mich Frau Prof. Klöck, bei der ich eines meiner letzten Seminare des Diplomstudiums belegte. Im Rahmen des Forschungsseminars *Die Performanz von „Frau“ und „Technik“ im italienischen Futurismus* besuchten wir auf meinen Vorschlag hin das Technische Museum Wien, wo ich seit Beginn meines Studiums als Kulturvermittlerin tätig bin. Schon vor diesem Besuch hatte ich Frau Prof. Klöck um die Betreuung meiner Diplomarbeit gebeten. Nach einer ersten Besprechung schlug sie mir vor, mir anzusehen wie Exponate in einem Ausstellungsraum in Szene gesetzt werden. Anfangs klang das zwar noch abstrakt, aber es reizte mich meinen Beruf mit dem Studium zu verbinden.

Die Idee, Ausstellungen im Technischen Museum Wien auf ihre Inszenierung zu untersuchen, wurde immer konkreter. Während meiner Arbeit gelangte ich zu der Einsicht, dass die Analyse von Ausstellungen unter verschiedensten wissenschaftlichen Blickwinkeln stattfinden kann und gerade der interdisziplinäre Ansatz für ein derart vielseitiges Medium interessant und befruchtend erscheint. Die Theaterwissenschaften sind prädestiniert sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen und meine Arbeit soll einen Schritt in diese Richtung darstellen.

Während des Schreibprozesses, der durchaus auch weniger produktive Phasen beinhaltete, konnte ich immer auf die Unterstützung von Familie und Freunden bauen. Besonderer Dank gilt jedoch Frau Professor Klöck, die mich stets sehr motiviert hat. Sie nahm die Betreuung der Arbeit, trotz der großen geografischen Distanz an und beriet mich best möglich per E-Mail. Wann immer sie in Wien war, nahm sie sich die Zeit mich zu treffen, um persönlich über die Arbeit zu sprechen. Ihre konstruktive Kritik motivierte mich dann immer von Neuem. Weiters möchte ich Irene Rauch von writer's studio danken. Durch ihre tollen Schreibtipps verging meine Angst vorm leeren Blatt und ich bekam Lust aufs Schreiben.

1 Einleitung

Besucht man ein Museum gibt es dort Dinge anzuschauen, Ausstellungsobjekte. Meist weiß man warum sie im Museum gelandet sind, manchmal auch nicht. Meist weiß man worum es sich handelt, manchmal nicht. Man betritt den musealen Raum mit mehr oder weniger großem Vorwissen, hat mehr oder weniger Fragen an ein Objekt. In jedem Fall jedoch möchte man etwas erfahren. Ist es nun konkretes Wissen, das man vom Museum als Bildungsanstalt erwarten kann oder ein Zurückversetzen in frühere Zeiten. Die Objekte sollten etwas aussagen, sie sollen wirken. Deshalb werden Mittel eingesetzt, um diese bestmöglich zum Sprechen zu bringen.

In einer Ausstellung kommt eine Vielzahl von akustischen, visuellen, interaktiven und multimedialen Mitteln zum Einsatz. Objekte werden im Raum platziert, mit anderen Exponaten in Beziehung gesetzt. Eine gewisse Hierarchie entsteht. Die Blicke des Betrachters werden gelenkt. Durch diese Blickregie kommunizieren die Ausstellungsmacher ihre Intentionen beziehungsweise Interpretationen der Themen.

In der wissenschaftlichen Literatur über Museen und Ausstellungspraktiken wird oft von der inszenierten Ausstellung oder der Ausstellungsinszenierung gesprochen. Als Theaterwissenschaftlerin ist es einerseits interessant diese Wortschöpfung und somit die Bedeutung von Inszenierung im Zusammenhang mit dem Museum zu untersuchen. Andererseits sollen im Zuge dieser theaterwissenschaftlichen Herangehensweise zwei Bereiche des Technischen Museums Wien analysiert werden: das Schaubergwerk *Gabrielenzeche* und die Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung*.

Bei meiner Arbeit haben mich die Fragen nach dem Warum, dem Wie und dem Wer beschäftigt. Warum sind die Objekte im Museum gelandet? Wie werden sie dort ausgestellt? Wer sucht sie aus und bestimmt die Art der Präsentation? Die zentrale Forschungsfrage lautete: Was bedeutet Ausstellungsinszenierung und wie wird sie am Beispiel der beiden Ausstellungsbereiche im Technischen Museum Wien umgesetzt?

Anhand kurzer inhaltlicher Überblicke der einzelnen Kapitel soll mein Vorgehen skizziert werden.

Im ersten Kapitel der Arbeit widme ich mich der Musealisierung. Zuerst wird der Begriff selbst kurz erläutert, danach der Frage nachgegangen, warum etwas überhaupt

vom Gebrauchsgegenstand zum musealen Objekt wird. Zwei Modelle, die dieses Phänomen zu erklären versuchen, werden vorgestellt: Das Kompensationsmodell nach Hermann Lübke und das Semiophorenmodell nach Krzysztof Pomian.

Gesammelt wird aus den verschiedensten Gründen, meist ist es nicht der Gebrauchswert, der ein Sammlerstück zum Sammlerstück macht, sondern der Erinnerungswert. Gilt dieser als ein kollektiver, wird ein Gegenstand zum musealen Objekt. Besonders interessant ist dabei jedoch, wer ein Ding zum musealen Objekt erklärt und wie dies gerechtfertigt wird. Auch die Autorenschaft einer Ausstellung bleibt meist verborgen. Das Bestimmen von musealen Objekten und die Ausstellungspraxis wird nicht hinterfragt und als „objektiv“ hingenommen. Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass die Ausstellungsobjekte Dokumente spezifischer Ausstellungspolitik zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Voraussetzungen sind.

Im zweiten Kapitel gehe ich der Bedeutung des Begriffs *Inszenierung* auf den Grund. Es stellt sich die Frage, was in der Folge unter Ausstellungsinszenierung verstanden wird. Die Meinungen gehen weit auseinander, ob die inszenierte Ausstellung zu befürworten sei oder nicht. Wie diese Debatte im deutschsprachigen Raum bisher geführt wurde, erläutere ich im zweiten Unterkapitel anhand ausgesuchter Texte.

Im dritten Unterkapitel von Kapitel drei, *Inszenieren im Museum*, erläutere ich meinen Ansatz. Die Frage nach Analyseinstrumentarien einer Ausstellung ist sehr komplex, denn einzelne disziplinäre Ansätze scheinen der Komplexität einer Ausstellung nicht gerecht zu werden. Im Sinne von Michel de Certeaus Forschung an den Grenzen¹ ist eine möglichst interdisziplinäre Herangehensweise wünschenswert.

In ihrem Buch *Gesten des Zeigens* untersuchen die beiden Autorinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch Ausstellungen basierend auf drei Ansätzen, einem ethnografischen, einem semiotischen und einem semantischen. Bei der Erklärung ihrer Analyseinstrumentarien halten sie jedoch fest, dass eine Ausstellung in ihrer Komplexität einer Vielfalt an methodischen Ansätzen bedürfe und nur interdisziplinäre Zugänge ein adäquates Analyseverfahren für Ausstellungen ermöglichen:

Anders als für Theater oder Film gibt es für museale Repräsentationen wenig Diskurse, die ihnen in ihrer Komplexität gerecht werden. Damit die Analyse von Ausstellungsdisplays den komplexen

¹ Vgl. Certeau, Michel de. „Die historiographische Operation“. *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt/ New York: Campus; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991. S. 103-108.

Verfahrensweisen, die Ausstellen charakterisieren, entsprechen kann, muss die Verschneidung von visuellen und schriftlichen Zeichensystemen in ihren Raumbezügen berücksichtigt werden. Methodisch gilt es dabei, auf Ansätze diverser Disziplinen - es gibt für einzelne Medien (Texte, Film, Bild) schon erprobte Analysemethoden - zurückzugreifen. Grundsätzlich erscheinen uns Verfahrensweisen der Semiotik/Bildsemiotik, Literaturwissenschaft (Textanalyse), Psychoanalyse, Film- und Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Ethnografie relevant.²

Laut Muttenthaler und Wonisch gilt es, die verschiedenen Verfahren der Analyse für das Medium Ausstellung zu überprüfen und anzupassen. Weiters wäre für die Erarbeitung einer Methode der Ausstellungsanalyse eine Verknüpfung der diversen Analyseinstrumentarien erforderlich. In diesem Sinn kann meine Arbeit ein Beitrag auf diesem Weg sein, indem die Inszenierungsanalyse, das theaterwissenschaftliche Analyseinstrumentarium, am Medium Ausstellung erprobt wird. Somit steht die Arbeit in einem interdisziplinären Kontext. In einem kurzen Diskurs wird der Ansatz Werner Hanak-Lettners besprochen, der das Medium Ausstellung in seiner Dissertation *Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen*³ mit den Mitteln der Dramenanalyse näher beleuchtet hat.

Für die Analyse habe ich Fischer-Lichtes strukturanalytischen Ansatz gewählt. Er scheint als Basis für eine Ausstellungsanalyse geeignet zu sein, da man damit gut exemplarisch arbeiten kann und die Einteilung erleichtert wird. In einem kurzen Theorieteil stelle ich Fischer-Lichtes Ansatz vor.

Um die Analyse konkret anwenden zu können, habe ich im vierten Kapitel versucht, das Technische Museum Wien vorzustellen. Dabei erhebe ich nicht den Anspruch die beinahe 100-jährige Geschichte des Hauses zu beschreiben, sondern die für die folgenden Analysen wichtigen Aspekte herauszuarbeiten. Die Entstehungsphase, die Einrichtung und das Leitbild des Hauses werden genauer in den Fokus genommen, um den Kontext der Entstehung des Schaubergwerks zu erklären. Daraus ergibt sich auch die konkrete Ausstellungspolitik zur Zeit der Einrichtung des Technischen Museums vor knapp 100 Jahren. Die Architektur des Hauses offenbart eine innere Dramaturgie des Wissensgebäudes, die sich nach der Generalsanierung, die kurz erläutert wird, noch auswirkt. Damalige und heutige ideale Ausstellungspraktiken des Technischen Museums Wien werden vorgestellt, um die Ausstellungen ideal zu verorten. Das Leitbild des Museums nach der Wiedereröffnung 1999 bildet den Kontext der

² Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, 2006. S. 38.

³ Hanak-Lettner, Werner. „Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen.“ Dissertation . Universität Wien, 2008.

Ausstellungspraxis der Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung*, die 2005 eröffnet wurde und Gegenstand der zweiten Analyse ist.

In Kapitel fünf wird das erste Fallbeispiel, das Schaubergwerk *Gabrielenzeche*, unter die Lupe genommen. Es handelt sich um eine *in situ* Darstellung. Das bedeutet, dass versucht wurde, das Bergwerk möglichst originalgetreu im Keller des Technischen Museums nachzubauen. Mit Hilfe von originalen Geräten, Kulissenmalerei und jeder Menge Kohle sollen die Besucher eine Art Erlebnis im Museum erfahren. In Begleitung eines Kulturvermittlers und mit Helmen ausgerüstet bestreiten sie den Rundgang durch das Bergwerk. Es gibt keine Beschilderungen, die Objekte werden vom Kulturvermittler durch seine Erklärungen animiert und teilweise in Betrieb genommen. Im Bergwerk folgt der Betrachter einem vorgegebenen Weg. Es handelt sich um eine lineare Narration. Durch die frühe Entstehungszeit 1914 ist das Schaubergwerk als solches auch schon museal geworden. Es dokumentiert fast 100-jährige museale Praktiken.

Komplexer ist die Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung*, die im letzten Kapitel der Arbeit analysiert wird. Hier können die Strukturierungseinheiten Fischer-Lichtes gut zum Einsatz gebracht werden. Die Ausstellung ist in neun Teilbereiche gegliedert. Einzelne aussagekräftige Ausstellungsdisplays wurden zu exemplarischen Analysen herangezogen, um einen Gesamteindruck zu vermitteln.

Am Ende der Arbeit fasse ich in einer Conclusio meine Ergebnisse zusammen.

2 Musealisierung

Um im weiteren Verlauf der Arbeit die Ausstellungsinszenierungen des Schaubergwerks und der Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* im Technischen Museum Wien analysieren zu können, muss zuvor klargestellt werden, worum es sich bei den ausgestellten und in Szene gesetzten musealisierten Gegenständen handelt und was Musealisierung bedeutet.

2.1 Begriffsdefinition

Der Begriff der Musealisierung ist ein Terminus der Museologie, deren Aufgabe es ist „sich mit einer spezifischen historisch und gesellschaftlich bedingten Beziehung des Menschen zur Realität zu befassen.“⁴ Sturm bezeichnet den Begriff der Musealisierung als junge sprachliche Schöpfung, deren zeitlicher Ursprung sich nicht genau erfassen lässt und der noch nicht im Sprachgebrauch verankert ist. Die etymologische Wurzel ist jedoch der Begriff Museum, wobei der Prozess nicht auf die Institution beschränkt ist.⁵ Sturm beschreibt Musealisierung als „Umgangsform von Subjekten mit Objekten“⁶. Diese umfasst „eine Kontextveränderung/Ent-Kontextualisierung, meist durch Entfunktionalisierung und/oder einen Deklarationsakt, die Einfügung des Objektes in einen Neukontext, Entzeitlichung, eventuell Enträumlichung und ein neues Subjekt-Objekt-Verhältnis.“⁷

Musealisierung beschreibt den Prozess der Veränderung, der sich vollzieht, wenn ein Ding zum musealen Objekt wird. Dabei wird dieses aus seinem ursprünglichen Kontext gehoben und der eigentliche Nutz- beziehungsweise Gebrauchswert wird durch einen neuen ersetzt. Diese neue Qualität begründet die Sammlungstätigkeit. Die Funktion des Dinges ändert sich. Seine Gebrauchsfunktion wird zurückgedrängt und es dient als Informationsträger. Schärer bezeichnet Musealisierung als „das Bewahren von Dingen als Zeichen.“⁸ Er betont, dass zwar Dinge physisch aufbewahrt werden, jedoch Zeichen,

⁴ Flügl, Katharina. *Einführung in die Museologie (Reihe: Einführung in Kunst und Architektur)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 25.

⁵ Vgl. Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer, 1991. S.11.

⁶ Ebd. S. 104.

⁷ Ebd. S. 104.

⁸ Schärer, Martin R. *Die Ausstellung: Theorie und Exempel*. München: Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2003. S.58.

das heißt möglichst viele Informationen über deren Ursprung, musealisiert werden. Gegenstände werden wegen der ihnen ideell zugeschriebenen Werte aufbewahrt.

Musealisierung ist nicht an den Ort des Museums gebunden. Naturschutzgebiete oder von der UNESCO als Weltkulturerbe eingestufte Städte stellen ebenfalls eine Form von Musealisierung dar und unterliegen somit besonderem Schutz. Weiters spricht man nicht nur im öffentlichen Raum von Musealisierung, sie kann auch privat und individuell erfolgen.

Schärer unterscheidet drei wesentliche Kategorien von Sammeln. Die erste ist das Aufbewahren von Dingen wegen ihres Gebrauchswertes. Die zweite ist das Aufbewahren von Dingen wegen ihrer ideellen Werte und die dritte ist ein Grenzfall. Hier nennt er Kultgegenstände, denen er symbolische oder rituelle Gebrauchsfunktion zuschreibt. Sie werden aus Gründen ideeller Werte und wegen ihrer Gebrauchsfunktion aufbewahrt.⁹

2.2 Kulturelles Erbe

Pomian¹⁰ prägt den Begriff des kulturellen Erbes. Gegenstände durchlaufen meist eine Abfolge, die sich aus drei Stadien oder Kategorien zusammensetzt. Das erste Stadium ist das des Dings. Ein Ding ist ein Gegenstand, der an einem produktiven, nützlichen Kreislauf teilhat. Es kann entweder verbraucht werden oder dient zur Herstellung anderer Gegenstände. Verliert das Ding aber jegliche Funktion, wird es zum Abfallprodukt und geht in das zweite Stadium über. Im dritten Stadium erlangt der Gegenstand neue Funktion, jedoch nicht mehr jene der Nützlichkeit. Vielmehr nimmt er nun als Relikt der Vergangenheit eine sinnstiftende Funktion an. Er wird zum „Zeichen mit Symbolcharakter“¹¹.

Pomian nennt auch andere Gegenstände, die diese drei Stadien nicht durchlaufen und von Beginn ihrer Entstehung an schon zur Kategorie der Zeichen mit Symbolcharakter gehören. Darunter fallen Kunstgegenstände, die nie einen den Dingen vergleichbaren Nutzwert hatten. Sie durchlaufen zwar nicht mehrere Stadien, wechseln also nicht die Kategorie. Jedoch kann sich ihre Bedeutung oder ihr Zweck sehr wohl ändern.¹²

⁹ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁰ Vgl. Pomian, Krzysztof. „Museum und kulturelles Erbe“. *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Hg. Korff, Gottfried, Martin Roth. Frankfurt/Main: Campus. 1990. S. 41 ff.

¹¹ Ebd. S. 43.

¹² Vgl. Ebd. S. 43-44.

Pomian bringt das Beispiel des religiösen Kultobjekts, das je nach Standort, ob in Kirche oder Museum, jeweils Zeichenträger für etwas anderes ist und somit seine Bedeutung ändert.

Und ein religiöses Kultobjekt wird in einem Museum weder zu Gebeten noch zu Spenden anregen; es ist entweder ein historisches Zeugnis früherer Gläubigkeit oder ein Kunstwerk, an dem man das Material oder die künstlerische Ausführung oder beides bewundern kann.¹³

Dieses Beispiel wird im Laufe der Arbeit noch einmal interessant, wenn es um die zeitlichen Dimensionen geht.

Schärer geht auch auf das Spezifikum des Kunstobjekts ein. Im Kontext der Musealisierung nimmt das Kunstmuseum eine besondere Rolle ein, auf die in diesem Rahmen nur kurz eingegangen wird. Für Schärer nehmen die Werke autonomer Kunst, deren Gebrauchswert gering oder von Anfang an mit dem Museum in Verbindung steht, eine Sonderstellung ein. Der Nutzwert von Kunstobjekten besteht allgemein gefasst in jener der Betrachtung und Kontemplation. Viele Kunstobjekte sind von vornherein für das Museum geschaffen. Die Funktion des Kunstmuseums wird von den Künstlern oft thematisiert und die Debatte der Musealisierung stellt in diesem Zusammenhang eine andere dar.¹⁴ Historische Kunstwerke nehmen wiederum eine Sonderposition ein und lösen laut Herles weitere Debatten aus. Sie haben einerseits historische, andererseits ästhetische Dimension. Die Meinungen, welche davon in der Präsentation hervorzuheben ist, gehen - wie Herles ausführt - auseinander, wobei der Fokus, unter welchem man bei der Betrachtung das Werk besser versteht, eine wesentliche Rolle spielt.¹⁵

Bei Gebrauchsgegenständen ist deren ursprüngliche Nutzung im Museum meist nicht mehr erwünscht. Pomian erklärt, dass Gegenständen, sobald sie in die Kategorie der Zeichen mit Symbolcharakter eingeordnet worden sind, ein spezieller Schutz von eigens dafür gegründeten Institutionen gewährleistet wird. Neben dem Museum gehören dazu Bibliotheken, Archive und Privatsammlungen. In den Museen, wo das kulturelle Erbe ausgestellt wird, verdeutlichen Verbotsschilder, Absperrungen und Vitrinen, die das Berühren der Gegenstände verhindern, den Status des musealen Objekts. Durch den

¹³ Ebd. S. 44.

¹⁴ Vgl. Schärer. 2003. S. 61.

¹⁵ Herles, Diethard (Hg.). *Das Museum und die Dinge: Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik*. Frankfurt/NY: Campus, 1990. S 61.

Musealisierungsakt ändert sich der Umgang mit dem Objekt. Verhaltensregeln im Museum haben sich etabliert. Der Gegenstand wird nach Sturm für gewöhnlich entfunktionalisiert.¹⁶

2.3 In situ

Im Gegensatz dazu kommt es bei *in situ* Beständen neben der Aufbewahrung der ideellen Werte auch oftmals zur Erhaltung der ursprünglichen Funktion von Gebrauchsgegenständen. *In situ* bedeutet die Schaffung von Ausstellungssituationen, mit denen man einen Kontext möglichst originalgetreu nachzustellen versucht. Alte Fabriken oder stillgelegte Minen werden beispielsweise zum Besuch geöffnet. Im Fallbeispiel des Schaubergwerks des Technischen Museums Wien wird im letzten Kapitel noch genauer auf die Besonderheiten einer Ausstellung *in situ* eingegangen. Fest steht, dass die Erhaltung der Gebrauchsfunktion zur Verdeutlichung der Authentizität des ausgestellten Exponates beitragen soll. Im Technischen Museum Wien kann man die Mehrzahl der alten Bergwerksapparaturen noch in Betrieb nehmen, wodurch das Schaubergwerk authentisch wirken soll.

Musealisierung ist jedoch nicht allein auf die Institution Museum begrenzt, sondern universal. Schärer unterscheidet zwischen sozialer und individueller Musealisierung.

Musealisierungsprozesse auf individueller Ebene sind durch die persönliche und die soziale Biographie (Lebensform) sowie durch den persönlichen Code bedingt, solche auf der kollektiven Ebene durch komplexe gesellschaftliche Sachverhalte.¹⁷

Was dem Einzelnen aufbewahrenswert erscheint, betrachtet ein anderer als bedeutungslos. Die Bedeutung und die ideellen Werte, die beispielsweise geerbte Dinge für den früheren Besitzer hatten, können mit dem persönlichen Code des neuen Besitzers oft nicht entschlüsselt werden. Auch die gesellschaftlichen Kriterien, nach denen ausgesucht wird, unterliegen einem Wandel.

Sowohl Schärer, als auch Flügl weisen deshalb darauf hin, dass musealisierte Dinge veränderbar sind. Physisch bleiben sie zwar gleich, der Kontext jedoch ändert sich. Schärer geht sogar so weit, von einer möglichen Befreiung für jede Umwertung und Neudeutung des durch den Musealisierungsprozess gereinigten Dings zu sprechen. Dies scheint für das kulturhistorische Museum zu weit gegriffen, da Ausstellungsstücke vom

¹⁶ Sturm. 1991. S. 104.

¹⁷ Schärer. 2003. S. 63.

Besucher nur in eine bedingte Anzahl von Kontexten eingeordnet werden können, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren.

2.4 Rad der Zeit

Die Zeit spielt auf mehreren Ebenen der Musealisierung eine ausschlaggebende Rolle. Im folgenden Teil wird auf verschiedene Aspekte eingegangen, die dies verdeutlichen.

Einerseits ist das Museum, wie Foucault es fasst, ein „Ort aller Zeiten [...], der selbst außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“¹⁸. Das bedeutet, das Museum gilt einerseits als Raum der Gleichzeitigkeit, an dem Gegenstände aus mehreren Jahrhunderten zusammengetragen und an einem Ort versammelt werden, andererseits ist es zugleich zeitlos. Das Museum stellt für Sturm einen Ort dar, an dem man Objekte in eine Art „Zeitlücke“ einfügt.¹⁹

In seinem Aufsatz „Andere Räume“ unterscheidet Michel Foucault zwischen den *Utopien* und den *Heterotopien*. Utopien sind Orte ohne reale Entsprechungen, vorgestellte und beschriebene Räume, die ein vervollkommnendes Bild oder das Gegenbild einer Gesellschaft entwerfen. *Heterotopien* sind im Gegensatz dazu "tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden."²⁰ Foucault bringt verschiedene Grundsätze für die Bestimmung von Heterotopien. Unter anderem heißt es „die Heterotopie vermag es an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“²¹ Als Beispiele nennt Foucault das Theater und das Kino. Ersteres ließe „auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen.“²² Auch auf das Museum trifft diese Vereinigung verschiedenartiger Orte an einem Ort zu. Weiters beschreibt Foucault das Museum als „Heterotopie der sich endlos akkumulierenden Zeit“, in dem „die Zeit nicht aufhört, sich auf dem Gipfel ihrer selbst zu stapeln und zu drängen.“²³ Diese „unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört

¹⁸ Foucault, Michel. „Andere Räume.“ 1984. *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Leipzig: Reclam, 1990. S. 43.

¹⁹ Sturm. 1991. S. 105.

²⁰ Foucault. 1984. S. 43.

²¹ Ebd. S. 42.

²² Ebd. S. 42.

²³ Ebd. S. 43.

unserer Modernität an.“ In dieser Aussage Foucaults liegt schon der Kern der Lübbschen Kompensationstheorie, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch vorgestellt wird, denn Foucault spricht jeder Heterotopie eine gewisse Funktion in der Gesellschaft zu. Im Fall des Museums sieht Lübke die Aufgabe des Museums darin, den schnellen Lebenswandel zu kompensieren.

Unter Zeit muss im Bezug auf museale Sammlungspraktiken auch auf eine weitere Dimension hingewiesen werden. Denn, was als sammlungswürdig gilt, hängt immer von den Zeichen der jeweiligen Zeit ab. Die Objekte, als stellvertretende Zeugen der Zeit, die sich laut Foucault stapelt, werden immer, unter sich stetig veränderten Gesichtspunkten, ausgesucht. Hierin besteht die zweite Verknüpfung zwischen Musealisierung und Zeit. Je nach Zeit und Wertvorstellung können Dinge ihren Status als museale Objekte verlieren, wiedererlangen oder gewinnen.

Musealisierung ist ein in seiner zeitlichen Länge nicht definierter, unterbrechbarer und rückgängig zu machender Prozess, der grundsätzlich zu jeder Zeit und an jedem Ort, sowohl auf individueller wie auf gesellschaftlicher Ebene möglich ist.²⁴

Zeit spielt auch in Bezug auf die Beziehung zwischen Besucher und Objekt eine große Rolle. Abgesehen davon wie lange man für einen Museumsbesuch eingeplant hat oder wie sich die Öffnungszeiten des Museums gestalten, ist auch der Zeitraum, indem sich die Umwandlung des Nutzobjekts in ein Ausstellungsobjekt vollzieht, zu berücksichtigen.

Besucht beispielsweise ein alter Mensch ein Museum und sieht sich dort mit Dingen konfrontiert, die er selbst noch als Gebrauchsgegenstand benutzt hat, steht ihm nun das museale Objekt in seiner neuen Position als Ausstellungsstück gegenüber. Im Bezug auf den Praxisteil dieser Arbeit erscheint dieser Aspekt interessant. Die historische Distanz zwischen der ursprünglichen Funktion der Exponate und der neuen im Museum begründet oftmals das Verstehen der Ausstellungsintention und -bedeutung. Herles schreibt dazu:

Exponate sind mit zunehmender historischer Distanz nur noch teilweise zu begreifen. Ihre Bedeutung kann sogar unzutreffend beurteilt werden und dies selbst dann – oder mitunter gerade dann-, wenn es sich um Dinge handelt, die der Gegenwart prinzipiell noch geläufig sind.²⁵

Diese unzutreffende Beurteilung ist bei geringer historischer Distanz deshalb nicht förderlich, weil der ursprüngliche Gebrauchswert des Dings dem Betrachter viel näher

²⁴ Schärer. 2003. S. 63

²⁵ Herles. 1990. S. 58.

liegt, als der neu durch den Musealisierungsprozess entstandene. Auf diese Problematik wird im letzten Kapitel der Arbeit, bei der Analyse der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* des Technischen Museums Wien, noch weiter eingegangen. Viele der Exponate sind älteren Besucher in ihrer Ursprungsfunktion noch bekannt und rufen Nostalgiegefühle hervor, die von der Ausstellungsintention und größeren Zusammenhängen ablenken können. Die individuelle Erinnerung und der kollektive Erinnerungswert, der ausschlaggebend für den Musealisierungsprozess ist, widersprechen einander. Während für einen früheren Besitzer eines alten Staubsaugers das Aufbewahren des Geräts nicht in Frage kam, wird dasselbe Modell im Museum in einer Vitrine ausgestellt.

In der Einleitung des Sammelbandes *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte* heißt es, dass die Nostalgie einerseits „einer vernünftigen historischen Erklärung im Wege stehen kann“ andererseits „vermag es die Analyse, die musealisierte Vergangenheit zu entzaubern und jeden nostalgischen Eindruck zu zerstören.“²⁶ Somit ist es wichtig ein Zwischenmaß zu finden, zum einen dem persönlichen Bezug zwischen Besucher und Ausstellungsobjekt Platz zu geben und zum anderen die Ausstellungsinhalte zu transportieren.

2.5 Autorenschaft

Was, warum, wann als aufbewahrens- und ausstellungswürdig deklariert wird, spielt eine besondere Rolle. Die Ethnologin Barbara Kirshenblatt-Gimblett beschreibt den Prozess der Musealisierung folgendermaßen. Ein ethnographisches Objekt ist ein Objekt der Ethnographie. Das bedeutet, es ist nicht von Natur aus ein Objekt, an dem Interesse herrscht und das deshalb ausgestellt wird, sondern es wird durch Vertreter der Disziplin zu einem Objekt gemacht.²⁷

They are what they are in virtue of the disciplines that „know“ them, for disciplines make their objects and in the process make themselves.²⁸

Somit sagen Objekte auch etwas über jene aus, die sie ausstellen. Kirshenblatt-Gimblett behauptet, dass Objekte nicht gefunden, sondern gemacht, beziehungsweise bestimmt

²⁶ Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen.(Hg.). Einleitung. *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: transcript, 2004. S. 8.

²⁷ Vgl. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.). Introduction. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998. S.3

²⁸ Ebd. S. 3.

werden. Bedeutungen werden ihnen zugeschrieben und deshalb dürfe die Macht der Autoren nicht verleugnet werden.²⁹ Die Ausstellungsobjekte dokumentieren spezifische Ausstellungspolitik zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Voraussetzungen. Das wird am besten deutlich, wenn sich politische Regimes der Museen bedienen, um ihre Weltanschauung zu untermauern.

Flügl bringt das Beispiel eines russischen Panzers, der 1991 in Prag Diskussionen auslöste. Damit kann gut veranschaulicht werden, wie gesellschaftliche Umwälzungen den Status eines musealen Objekts verändern können. Der Panzer war als Denkmal für die Befreiung der Stadt Prag im Jahr 1945 aufgestellt worden. Nach dem Zerfall des ehemaligen Ostblocks wurden sowohl die Befreiung als solche als auch das Denkmal in Frage gestellt. Flügl unterstreicht mit diesem Beispiel, dass „nicht das Objekt der eigentliche Ausstellungsgegenstand war, sondern das mit ihm verbundene Nicht-Sichtbare, das durch das Objekt in Erinnerung bleiben sollte.“³⁰ Schärer verweist auf die ausgeprägte Machtposition des Museums, die für politische Propaganda missbraucht werden kann.³¹

Doch gerade *Authentizität* ist das Schlagwort, mit dem der deutsche Kulturwissenschaftler Gottfried Korff den Museumsboom der Moderne, im Speziellen die Entwicklungen der nahen Vergangenheit erklärt. Durch die Authentizität der Objekte kommt es zu einer besonderen Art der Geschichtserfahrung. Laut Korff gründet diese unter anderem auf der sinnlichen Anmutungsqualität der Museumsobjekte³², ein Zauber der nicht gänzlich genommen werden soll.

An kaum einem Ort ist Fremdes und Eigenes so eng aufeinander bezogen und durch die Leibhaftigkeit des Betrachters und die sinnliche Präsenz des Ausstellungsgegenstandes aufs Deutlichste bekräftigt wie im Museum.³³

In unserer heutigen Gesellschaft des stetigen Wandels und technischen Fortschritts ist das Sammeln sehr wichtig. Musealisierung gilt als Phänomen der Neuzeit. Den stetig steigenden Imagegewinn der Museen, die steigenden Besucherzahlen und den Museumsboom zu deuten, wurde mit verschiedenen Theorien der Dingbetrachtung versucht. Die einschlägigsten sollen kurz vorgestellt werden.

²⁹ Ebd. S. 3.

³⁰ Herles. 1990. S. 61.

³¹ Schärer. 2003. S. 69.

³² Vgl. Korff, Gottfried. „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“. *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*. Hg. Csáky, Moritz, Peter Stachel. Wien: Passagen, 2000. S. 47.

³³ Korff, Gottfried. „Fremde (der, die, das) und das Museum.“ *Museumstechnik*. Hg. Steiner, Jörg. Berlin: Jovis, 1997. S. 9.

2.6 Kompensationsmodell nach Hermann Lübbe

Paradoxerweise nimmt in unserer sogenannten Wegwerfgesellschaft die Masse an aufbewahrungswürdigen Dingen zu. Hermann Lübbe³⁴ hat die Frage, warum immer mehr Dinge als wertvoll genug scheinen, um gesammelt zu werden, mit seinem kompensations-theoretischen Ansatz beantwortet. Er führt den Begriff der Gegenwartsschrumpfung ein, den er folgendermaßen definiert:

Gegenwartsschrumpfung bedeutet, dass die Zahl der Jahre abnimmt, für die wir in allen Bereichen unseres Lebens, in der Wirtschaft, in der Politik, und in unserer privaten Lebensverbringung mit einigermaßen konstanten Lebensverhältnissen rechnen können. Gegenwartsschrumpfung ist generell abhängig von der Menge der Innovationen pro Zeiteinheit.³⁵

Die Zeitperioden, die konstante Faktoren in den genannten Bereichen vorweisen, werden immer kürzer. Um diese Feststellung zu beweisen, nennt Lübbe die „Halbwertszeit der wissenschaftlichen Literatur“³⁶. Gemessen an der Zahl der Entlehnungen, so Lübbe, kann man feststellen wie schnell ein wissenschaftliches Buch seine Halbwertszeit erreicht hat, also wie lange es dauert, bis etwa die Hälfte des Inhalts als veraltet gilt. Das Wort *alt* trägt laut Lübbe in der heutigen Zeit eine neue Bedeutung. *Alt* hieß früher gleichermaßen nicht mehr funktionsfähig, unbrauchbar. Die neue Bedeutung des Wortes kann mit *veraltet* gleichgesetzt werden, im Sinne von überholt. Den Grund dafür, dass Veraltetes nicht einfach weggeworfen wird, sieht Lübbe in einem Geschichtsbedürfnis, das den raschen Wandel der Zeit kompensiert.

Es handelt sich um Bemühungen zur Kompensation eines änderungsbedingten Vertrautheitsschwundes, die es erlaubt, fremd gewordene eigene Vergangenheit mit der eigenen Gegenwart zu verbinden, oder [...] auch die fremd gewordene Vergangenheit anderer mit ihnen zu verbinden.³⁷

In dieser Verbindung mit der Vergangenheit durch die Musealisierung liegt für Lübbe die Funktion der Identitätsstiftung. Damit man weiß, wer man ist, muss man seine Geschichte kennen und erzählen. In der heutigen schnelllebigen Zeit, in der sich die Lebensbedingungen rapide wandeln und die eigene Geschichte viele Änderungen erfährt, ist das Bedürfnis groß, diese festzuhalten. Die Vergangenheit wird in kürzeren Abständen fremd.

³⁴ Lübbe, Hermann. „Der Fortschritt von gestern. Über die Musealisierung als Modernisierung.“ *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Hg. Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen Bielefeld: transcript, 2004. S. 19 ff.

³⁵ Ebd. S. 19.

³⁶ Ebd. S. 20.

³⁷ Ebd. S. 24.

In einer sich rasch ändernden Zivilisation wird die Konstanz der Verhältnisse geringer, wird die Zahl der Jahre geringer, über die zurückzublicken bedeutet, in eine in vielen Lebenshinsichten bereits fremd gewordene Vergangenheit zu blicken.³⁸

Für Korff weist das Kompensationsmodell nur in Hinblick auf „die affektive Zuwendung zu den Dingen in der Moderne“³⁹ Gültigkeit auf.

2.7 Semiophorenmodell nach Krzysztof Pomian

Pomian unterscheidet zwischen zwei Kategorien von Gegenständen. Einerseits gibt es die Dinge, die durch ihren Nutzen bestimmt werden.

Mit all diesen Gegenständen hantiert man, durch sie alle werden physische, sichtbare Veränderungen vorgenommen oder sie erleiden sie auch; sie nutzen sich ab.⁴⁰

Gegenstände ohne Nützlichkeit wiederum nennt Pomian Semiophore⁴¹. Sie stellen eine Verbindung zum Unsichtbaren her. Sie stehen für etwas nicht Sichtbares, sind Repräsentanten. Semiophoren tragen eine Bedeutung. Wert wird Gegenständen dann zugeschrieben, so Pomian, wenn sie entweder nützlich oder bedeutend sind. Erfüllen sie keines der beiden Kriterien, gelten sie als wertlos. Der Wert von Sammlungsgegenständen geht auf deren Bedeutung zurück. Mit der Zunahme der Bedeutung des Gegenstandes tritt sein Nutzen in den Hintergrund. Das gilt laut Pomian jedenfalls für das Individuum oder die Gruppe, die dem Gegenstand diese Bedeutung zuschreibt. Was für den einen unverkäuflich ist, sehen andere als Gelegenheit Geld zu machen.

Schärer spricht, wie schon weiter oben erwähnt, von persönlichen oder gesellschaftlichen Codes, die ausschlaggebend für die Wert- und Bedeutungszuschreibung von Gegenständen sind. Pomian dazu:

...denn was für eine Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt Zeichenträger ist, ist virtueller Tauschwert nur für eine andere Gruppe; oder wenn für dieselbe Gruppe, dann zu einem anderen Zeitpunkt.⁴²

³⁸ Ebd. S. 27.

³⁹ Korff, Gottfried. „Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen.“ *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte* Hg. Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen Bielefeld: transcript, 2004. S. 95.

⁴⁰ Pomian, Krzysztof. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1998. S. 49.

⁴¹ Ebd. S. 50 ff.

⁴² Ebd. S. 51.

Bedeutungszuschreibung, Musealisierung, muss demnach als ein zeitlich bedingter, umkehrbarer Prozess betrachtet werden.

Pomian⁴³ nennt sechs Variablen, welche die Geschichte der Bedeutungen von Semiophoren beeinflussen. Er erörtert diese am Beispiel von Vasen, die aus jahrhundertealten Sammlungen der Medici stammen und deren Bedeutung als Semiophoren sich im Laufe der Geschichte mehrmals gewandelt hat. Der Bedeutungswandel hängt mit sechs Variablen zusammen, durch die der Gegenstand „eine eindeutige und sozial kodifizierte Bedeutung“⁴⁴ erhält. Diese sechs Punkte sind: der soziale Ort, die Veränderung der unmittelbaren Umgebung, „des von anderen Gegenständen gebildeten Kontextes“⁴⁵, die Veränderung des verbalen Kontextes, die Art und Weise in der die Gegenstände ausgestellt werden und die Veränderung des Verhaltens den Gegenständen gegenüber. Für eine Ausstellungsinszenierung gelten diese Elemente als wichtig, da sie Bedeutungen erzeugen. Daher kommt ihnen auch bei der Ausstellungsanalyse am Ende der Arbeit eine wesentliche Rolle zu.

Auf die Frage, welchen Gegenständen Bedeutung zugemessen wird, antwortet Pomian mit klassifizierten menschlichen Aktivitäten und Rollen. Ebenso wie Gegenstände stehen menschliche Aktivitäten in einer Hierarchie von Nützlichkeit und Bedeutung. Die Gesellschaft ist hierarchisch organisiert. Je höher man in dieser Hierarchie steht, als König, Kaiser, Präsident, desto mehr entfernt man sich von den „Ding-Menschen“⁴⁶. Während die Höchstgestellten die Funktion der Zeichenträger übernehmen, die die Verbindung zu Unsichtbarem, wie Göttern und Ahnen darstellen und sich, je höher ihr Status ist, auch mit einer jeweils größeren Dichte an Semiophoren umgeben, sind die niedriger Gestellten nützlich tätig und mit Dingen umgeben.

Als allgemeine Regel mag gelten: je höher jemand in der Hierarchie der Repräsentanten des Unsichtbaren steht, desto größer ist die Anzahl der Semiophoren, mit denen er sich umgibt und desto größer ist deren Wert.⁴⁷

Die soziale Hierarchie beeinflusst, so Pomian, auch das Entstehen von Sammlungen entscheidend sowie ihre Zusammensetzungen aus Gegenständen, die das Unsichtbare repräsentieren. Nicht der Individualgeschmack ist maßgeblich von Interesse, da er zum

⁴³ Ebd. S. 51 ff.

⁴⁴ Ebd. S. 51.

⁴⁵ Ebd. S. 52.

⁴⁶ Ebd. S. 52.

⁴⁷ Ebd. S. 52.

größten Teil vom sozialen Ort abhängt, sondern „wie die entsprechende Gesellschaft die Grenze zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem zieht.“

Dieser Aspekt wird während der Analyse der Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* auftauchen, da die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem bei Gebrauchsgegenständen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht für alle Besucher, je nach Alter und Erfahrung, gleich ist. Wie darauf bei der Ausstellungsinszenierung und –konzeption eingegangen wurde, ist hier interessant.

So gesehen erscheint das Museum als eine der Institutionen, deren Funktion darin besteht, einen Konsens zu schaffen über eine bestimmte Form, das Sichtbare dem Unsichtbaren entgegensetzen [...]⁴⁸

Die Inszenierung stellt die Form dar, mittels derer die Kuratoren, also die Autoren der Ausstellung, ihre *unsichtbare Aussage*, die sie den Objekten zuschreiben, vermitteln.

⁴⁸ Ebd. S. 69.

3 Inszenieren im Museum

3.1 Geschichte und Definition eines Begriffs

Um in weiterer Folge den Begriff *Inszenierung* anzuwenden, soll vorerst seine Geschichte und Bedeutung erläutert werden.

Der Begriff des *Inszenierens* wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die deutsche Sprache eingeführt. „In Szene setzen“ entstammt dem Französischen „mise en scène“. Schon ab 1660 galt die Redewendung „mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène“ in Frankreich als gängig, jedoch unter einer anderen Bedeutung.

Sie (die Formulierung) bedeutete sowohl jemanden oder etwas zum Gegenstand des Theaters machen, als auch jemandem oder etwas einen Platz in einem literarischen oder anderen künstlerischen Werk – zum Beispiel in einem Gemälde – zuweisen.⁴⁹

Die Verwendung war also vielfältig und die Bedeutung breit gefasst. Ende des 18. Jahrhunderts taucht der Begriff „mettre en scène“ auf. „Mise en Scène“ war erst nach 1800, verstärkt nach 1835, gebräuchlich. 1838 versucht August Lewald in der *Allgemeinen Theater-Revue* 3 als einer der Ersten den Beruf des Regisseurs zu definieren. Dazu verwendet er die aus dem Französischen entlehnte Formulierung „in Szene setzen“.

In neuester Zeit ist der Ausdruck: „In Szene setzen“, bei allen deutschen Theatern eingeführt worden; ich hörte ihn zum ersten Mal im Herbst des Jahres 18 in Wien, und wusste damals nicht recht, was ich mir dabei denken sollte. Herr Carl Blum, dem ich auf der Straße begegnete, sagte mir: er wolle so lange in Wien verweilen, bis er sein neuestes Ballet „Aline“ in die Szene gesetzt haben würde. Es klingt allerdings vornehmer als: geben lassen, aufführen lassen, und wir haben es uns offenbar von den Franzosen angeeignet. Diese sagen aber auch: „la mise en scène“, die „Setzung in die Szene“, was bei uns bis jetzt noch nicht gebräuchlich ist.⁵⁰

Auch den Ausdruck der „Inszenierung“ nennt Lewald und definiert ihn folgendermaßen:

In die Szene setzen heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.⁵¹

⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung und Theatralität.“ *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hg. Jurga, Martin, Herbert Willems. Opladen [u.a.]: Westdeutscher Verlag, 1998. S. 82.

⁵⁰ Lewald, August. „In die Szene setzen.“ 1838. *Texte zu Theorie des Theaters*. Hg. Balme, Christopher, Klaus Lazarowicz. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 306.

⁵¹ Ebd. S. 307.

Der Begriff „Mise en Scène“ oder „Inszenierung“, der Anfang des 19. Jahrhunderts vom Französischen ins Deutsche übernommen wurde, steht laut Fischer-Lichte in Zusammenhang mit Veränderungen am Theater.⁵² So veränderte sich die Position des Regisseurs. Seine Aufgaben begannen über das Arrangieren hinauszugehen. Dem Regisseur und der Inszenierung wurde immer mehr Gewicht beigemessen. In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts erschien der Name des Regisseurs erstmals auf Theaterzetteln. Als künstlerische Tätigkeit wurde das Inszenieren jedoch nicht angesehen, was darin begründet lag, dass der Kunstcharakter einer Theateraufführung als Folge des Kunstcharakters eines literarischen Werkes verstanden wurde.

Fischer-Lichte macht deutlich, dass die Inszenierung erst als genuin künstlerisches Schaffen betrachtet wurde, als die „historischen Avantgardebewegungen Theater zu einer eigenständigen, von der Literatur unabhängigen Kunstform und die Aufführung zu einem autonomen Kunstwerk erklärten.“⁵³ Die Aufgabe des Regisseurs wandelte sich zu einer eigenständigen Kunstform. Edward Gordon Craig macht 1905 in Form eines als Dialog zwischen Theaterbesuchern und Regisseur verfassten Textes auf die künstlerische Tätigkeit des Regisseurs aufmerksam und erklärt diese.

Wenn er (der Regisseur) die Stücke des Dramatikers mit Hilfe seiner Schauspieler, Bühnenbildner und seiner anderen Arbeiter inszeniert, dann ist er ein Handwerker, ein Meister seines Handwerks vielleicht. Wenn er aber den Gebrauch der Bewegungen, Worte, Linien, Farben und des Rhythmus beherrscht, kann er zum Künstler werden. Dann werden wir nicht länger die Hilfe des Dramatikers brauchen, denn dann wird unsere Kunst selbstständig sein.⁵⁴

Fischer-Lichte nennt hinsichtlich einer Neudefinition des Begriffs zwei zu unterscheidende Kategorien der Inszenierung, einerseits die ästhetische und andererseits die anthropologische.

Inszenierung als ästhetische Kategorie umfasst ästhetische beziehungsweise ästhetisierende Vorgänge, aus denen ästhetische beziehungsweise ästhetisierende Wirklichkeiten resultieren. Der Begriff meint in diesem Sinne „Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird.“⁵⁵ Am Theater soll die Inszenierung als solche wahrgenommen werden, um zu wirken. In anderen Bereichen gilt dies nicht. Gerade wenn die Inszenierung nicht als solche wahrgenommen wird, ist das Ziel der Inszenierungsstrategie erreicht. Fischer-Lichte nennt als ein Beispiel sorgfältig durchinszeniertes Verhalten, das vom Gegenüber als „natürlich“ empfunden

⁵² Vgl. Fischer-Lichte. 1998. S. 83.

⁵³ Ebd. S.83.

⁵⁴ Craig, Edward Gordon. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog.“ 1905. *Texte zu Theorie des Theaters*. Hg. Balme, Christopher, Klaus Lazarowicz. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 322.

⁵⁵ Fischer-Lichte. 1998. S. 83.

wird. Andererseits gibt es vielfach Situationen im sozialen Leben, in denen die Inszenierung wahrgenommen wird, ohne ihre Wirkung dadurch zu schwächen.

Die Diskussion über Ausstellungsinszenierungen setzt zum Teil an diesem Punkt an. Die Debatte kreist oftmals um das Sichtbarwerden von Inszenierungsstrategien, was als negativ empfunden wird, da eine Einbuße der Wirkung der Ausstellungsstücke durch die Inszenierung befürchtet wird.

Als ästhetische und anthropologische Kategorie zielt der Begriff der Inszenierung auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzen.⁵⁶

Derartige schöpferische Prozesse ortet Fischer-Lichte in einer Vielzahl von kulturellen Bereichen, wie in Kunst, Religion, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und sozialer Interaktion. Somit verweist der Begriff der Inszenierung auf eine „Kultur der Inszenierung“ oder „Inszenierung von Kultur“⁵⁷. Durch die Inszenierung wird also etwas Abwesendes in Erscheinung gebracht. Dabei spielt laut Fischer-Lichte in der Diskussion um die Theatralisierung der Lebenswelt immer folgende Ambivalenz eine Rolle. Die negativ besetzten Begriffe, wie *Schein*, *Simulacrum*, *Simulakrum* stehen im Gegensatz zu den positiv besetzten Begriffen *Sein*, *Wahrheit*, *Authentizität*.

Die Inszenierung nimmt in diesem Spannungsfeld eine ambivalente Rolle ein. Einerseits ist sie als *Schein* zu begreifen, andererseits sollen gerade durch diesen *Schein Sein*, *Wahrheit* und *Authentizität* zur Geltung gebracht werden. Die Debatte um Ausstellungsinszenierungen setzt also auch hier an, denn Inszenierung wird von ihren Gegnern als Gefährdung der Authentizität der Objekte gesehen. Diese Kritik kommt erst dort zum Tragen, wo Inszenierungsstrategien wahrgenommen werden.

3.1.1 Inszenierung und Aufführung

Um den Inszenierungsbegriff genau zu fassen, muss zwischen Inszenierung und Aufführung unterschieden werden. Balme beschreibt die Aufführung als einmaliges Ereignis, bei dem es sich „um hoch komplexe Interaktionsmuster handelt [...] Im

⁵⁶ Ebd. S. 88.

⁵⁷ Ebd. S. 88.

Mittelpunkt der Analyse steht deshalb die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern.“⁵⁸

Die Zuschauer sind bei jeder Aufführung andere und auch die Schauspieler spielen niemals in der exakt gleichen Verfassung. Das einmalige, unwiederholbare Ereignis der Theateraufführung ist deshalb von der Inszenierung zu unterscheiden, was laut Balme in der Theaterwissenschaft lange Zeit durch die synonyme Verwendung der beiden Begriffe vernachlässigt wurde.

Für Fischer-Lichte definiert die „Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer“ den Aufführungsbegriff.⁵⁹ Es handelt sich also um einen Kommunikationsprozess zwischen Schauspielern und Zuschauern, Darstellung und Wahrnehmung. Die Elemente, die in einer Aufführung vorkommen und sie ausmachen, werden im Prozess der Inszenierung bestimmt. Fischer-Lichte unterscheidet zwischen der Inszenierung als Vorbereitung der Aufführung und dieser selbst. Die Inszenierung ist ein Prozess, der intendiert, Regungen im Zuschauer zu erzeugen und seine Aufmerksamkeit zu lenken. Es wird eine Inszenierungsstrategie verfolgt, die in der Aufführung entsprechend wirken soll. In der Inszenierung werden Strategien geplant, geprobt und festgelegt. Diese klare Differenzierung hat Fischer-Lichte in den 1980ern noch nicht vorgenommen, worauf im Kapitel zur Methode noch genauer eingegangen wird.

Eine genaue definitive Bestimmung einer Aufführung durch die Inszenierung ist laut Fischer-Lichte jedoch nicht möglich.⁶⁰ Somit entstehen Freiräume für nicht-inszenierte, unvorhersehbare Situationen. Ob der Zuschauer solche als unvorhersehbar oder doch inszeniert interpretiert, hängt von der Wahrnehmung des Einzelnen ab.

Fischer-Lichte führt verschiedene Begrifflichkeiten von Inszenierung an.⁶¹, wobei unter die wertenden Verwendungen von Inszenierung der kulturkritische und der gesellschaftskritische Begriff fallen. Unter ersterem versteht sie die schon genannte Verbindung von Inszenierung mit Unauthentischem. Die Kritik wendet sich hier gegen eine durchinszenierte Kultur, in der alles Schein und nichts natürlich ist.

⁵⁸ Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4.Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008. S. 87.

⁵⁹ Fischer-Lichte, Erika (Hg.). „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell.“ *Theatralität als Model in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2004. S. 11 ff.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 16.

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 17-18.

Mit dem gesellschaftskritischen Begriff bezeichnet sie die kritische Haltung gegenüber den Inszenatoren, die manipulierend agieren, etwa in den gesellschaftlichen Bereichen Politik, Kultur und Wirtschaft.

Beide Begriffserklärungen intendieren zwar implizit den Aufführungscharakter der solcherart geschmähten Prozesse, ohne freilich eine klare Erkenntnis über ihn erahnen zu lassen.⁶²

Diese Erkenntnis ist die klare Unterscheidung zwischen Inszenierung und Aufführung, jedoch in Hinsicht auf den unmittelbaren Bezug, in dem sie zueinander stehen. Bei gesellschaftskritischer Verwendung des Begriffs, die auf Manipulation abzielt, werden die Frei- und Spielräume, welche die Inszenierung schafft, übersehen. Dem Zuschauer oder Betrachter bleibt immer die Möglichkeit, selbst zu interpretieren und zu verstehen. Er trägt Mitverantwortung für die Bedeutungs- und Sinnkonstitution und kann nicht auf ein manipulierbares Opfer reduziert werden. Der einzelne Zuschauer nimmt unvorhergesehene Ereignisse auf der Bühne oder im Theater verschieden wahr, als inszeniert oder zufällig. Fischer-Lichte bringt das Beispiel eines auf die Bühne herabstürzenden Scheinwerfers während einer Aufführung. Ob dieses Ereignis inszeniert oder ein Zufall ist, entscheidet jeder für sich. Deshalb greift auch die kulturkritische Verwendung des Begriffs zu kurz, die *authentisch* und *inszeniert* gegenüberstellt und in einer durchinszenierten Welt das Authentische einfordert.

Fischer-Lichte erachtet die deskriptive Verwendung des Inszenierungsbegriffs in den Kulturwissenschaften als folgenreich. Diese soll, befreit von der negativen Besetzung der kultur- und gesellschaftskritischen Terminologie, als Grundlage für die Analyse dienen.

Gerade in der Debatte um die inszenierte Ausstellung handelt es sich oft um einen missverständlichen Gebrauch beziehungsweise unterschiedliches Begriffsverständnis von Inszenierung, die zu Meinungsverschiedenheiten unter Fachleuten führen. Dies wird im nächsten Unterkapitel noch deutlich werden. Für meine Arbeit soll Inszenierung als wertfreier Begriff, der nicht im Widerspruch zu „Authentizität“ oder „Natürlichkeit“ steht, verstanden werden. Inszenierung als deskriptiver Begriff dient als Grundlage für meine weitere Analyse. Somit möchte ich mich von dem im heutigen Sprachgebrauch inflationär verwendeten Wort abgrenzen.

⁶² Ebd. S. 17.

Die inflationäre Verwendung ist in Bezug auf die Reichweite des Begriffs nicht verwunderlich. Fischer-Lichte ortet Inszenierung als einen prozessualen Vorgang, durch welchen etwas in Erscheinung gebracht wird, in einer Vielzahl von kulturellen Bereichen. Somit bildet der Begriff einen „markanten Schnittpunkt im interdisziplinären Diskurs.“⁶³ Insofern ist auch die Analyse­methode von Inszenierung im interdisziplinären Diskurs von Interesse, worauf im dritten Unterkapitel von Kapitel drei noch genauer eingegangen wird.

⁶³ Fischer-Lichte, 1998. S. 88.

*Exhibitions are fundamentally theatrical,
for they are how museums perform
their knowledge they create.*⁶⁴

3.2 Ausstellungsinszenierung

3.2.1 Einleitung

Fischer-Lichte konstatiert für den Inszenierungsbegriff Hochkonjunktur. Sie beschreibt eine seit den achtziger Jahren fortwährende Verwendung des Begriffs in den Kulturwissenschaften.⁶⁵

Auch in der Museumswelt hat er Einzug gehalten. Immer öfter ist von Ausstellungsinszenierungen die Rede. Dem Kurator einer Ausstellung kommt die erweiterte Rolle des Regisseurs zu, was im deutschsprachigen Raum unter Experten der Museumskunde zu Diskussionen geführt hat. Einerseits wird die Ursache der immer wichtiger werdenden Ausstellungskonzeption und -realisation besprochen, andererseits deren Auswirkung verschieden ausgelegt. Der Begriff Inszenierung im Zusammenhang mit Ausstellungen polarisiert, dabei ist das Verständnis des Begriffes unterschiedlich und führt deshalb zu heftigen Debatten in der Fachwelt.

3.2.2 Debatte im deutschsprachigen Raum

Im folgenden Kapitel möchte ich verschiedene Positionen darstellen, die für oder gegen Ausstellungsinszenierungen argumentieren.

Der deutsche Kulturwissenschaftler Gottfried Korff erörtert die Debatte in seinem Aufsatz „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“⁶⁶. Er steht der inszenierten Ausstellung positiv gegenüber. Laut Korff gerät das Museum in die Kritik sich „lifestyle–Attitüden“⁶⁷ hinzugeben. Eine der großen Aufgaben der musealen Institutionen bestehe im Zeigen der Objekte, was deren Definition maßgeblich mitbestimme. Dies wurde laut Korff in den Museums- und Musealisierungstheorien in der Debatte am Ende des 20. Jahrhunderts unzureichend berücksichtigt, im Gegensatz zur Depotfunktion der Museen. Korff fordert die

⁶⁴ Kirshenblatt-Gimblett. 1998. S. 3.

⁶⁵ Fischer-Lichte. 2004. S. 17.

⁶⁶ Korff. 2000. S. 41-56.

⁶⁷ Ebd. S. 45.

Anerkennung des Museums als Ort des Exponierens ein, das nicht so stark gewichtet wird wie das Deponieren. Die Vernachlässigung der Ausstellungsfunktion führt Korff zurück auf eine „gerade im Deutschen verbreitete kulturpessimistische Denkfigur, die all das unter Verdacht stellt, was mit Präsentation, Spektakel, Unterhaltung und Effekten zu tun hat“⁶⁸.

Diese kulturpessimistische Denkfigur entspricht dem kulturkritischen Begriff von Inszenierung nach Fischer-Lichte⁶⁹. Die Negativ-Besetzung des Begriffs Inszenierung steht in Verbindung mit „Scheinhaftigkeit, Lügenhaftigkeit, Verstellung in unserer Kultur“⁷⁰. Dem gegenüber stehen die positiv konnotierten Begriffe wie „Natürlichkeit“ und „Authentizität“. Somit ist diese kulturpessimistische Denkfigur, wie Korff es formuliert, mit dem kulturkritischen Begriff von Inszenierung, wie ihn Fischer-Lichte benennt, gleichzusetzen.

Ein Beispiel für diese Haltung ist ein Artikel, der 2006 in dem Fachmagazin *Museumskunde* erschienen ist. Der Autor Klaus Vogel stellt im Titel die programmatische Frage: *Die inszenierte Ausstellung – einziger Weg in die Zukunft?*⁷¹

Vogel räumt zwar ein, dass jede Ausstellung inszeniert sei, stößt sich jedoch an der „offensiven Inszenierung“⁷². Diese orientiere sich an kommerziellen Ausstellungen, wie Freizeitparks und Marken-Erlebniswelten, worauf die Rhetorik des Marketings aufmerksam mache, die auf Emotionalität abziele. Vogel sieht die Gründe des Inszenierens in der Wettbewerbssituation, in der sich die Museen befinden, da sie sich gegen andere kulturelle Angebote durchsetzen müssen. Dies führt er auf eine Studie⁷³ zurück, die 2003 vom BAT-Freizeitforschungsinstitut in Hamburg unter dem Titel *Kulturrevolution in Deutschland* veröffentlicht wurde, laut derer für 69% der Deutschen populäre Unterhaltungsangebote auch kulturelle sind. Die Grenzen zwischen *Hochkultur* und *Unterhaltungskultur* verschwimmen.

In der offensiven Inszenierung konstatiert Vogel eine Art Prostitution des Museums, das versuche sich an der reinen Unterhaltungskonkurrenz zu orientieren, jedoch durch seinen Bildungshintergrund nicht mithalten kann und somit Gefahr laufe, „sein Eigenes

⁶⁸ Ebd. S. 45.

⁶⁹ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S. 17.

⁷⁰ Ebd. S. 17.

⁷¹ Vogel, Klaus. „Die inszenierte Ausstellung – einziger Weg in die Zukunft?“ *Museumskunde* 71/Heft 2. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 69-75.

⁷² Ebd. S. 70.

⁷³ Vgl. „Kulturrevolution in Deutschland?“ *Forschung aktuell*. 2003. Ausgabe 176, 24. Jahrgang. www.bat.de/oneweb/sites/ Zugriff: 2. 6. 2008.

zu verlieren“⁷⁴. Auf Kosten des sinkenden Bildungsanspruchs bestrebe das Museum, sich der Konkurrenz anzunähern.

Weiters sei, so Vogel, unter Inszenieren die Schaffung eines Interfaces, eine Benutzeroberfläche zu verstehen. Dem breiten Publikum, das für das Museum gewonnen werden solle und dessen Allgemeinwissen nicht vorausgesetzt werden könne, würde somit der Zugang zu den ausgestellten Dingen erleichtert. Vogel erkennt in der *offensiven Ausstellungsinszenierung* ein geeignetes Mittel, „um ein erhebliches Bildungsdefizit nicht so deutlich werden zu lassen.“⁷⁵ Somit ist Inszenierung im Sinne Vogels auch mit einem Niveau- und Anspruchsverlust des Museums in Verbindung zu bringen. Um den Besuchern nicht das Gefühl der Überforderung zu geben, orientiere sich die Ausstellungspraxis an ihrem Vorwissen.

Vogel hat augenscheinlich ein negativ besetztes Begriffsverständnis von Inszenierung. Wenn er sich auf offensives Inszenieren beruft, meint er damit die Annäherungen an Unterhaltungsformen, mit denen das Museum nicht mithalten kann, da es seinen Ursprung als Ort des Wissens und der Bildung nicht gänzlich leugnen kann. Er fürchtet das Sichtbarwerden von Inszenierung, beziehungsweise den Folgeeffekt, dass das Objekt durch pompöse szenografische Mittel untergeht. Fischer-Lichte beschreibt die Wirkung von Inszenierung je nach Situation gelungen, entweder durch das Erkennen oder Nichterkennen. Bei Vogels Verständnis scheint es, als wäre eine inszenierte Ausstellung nur dann gelungen und der Institution Museum entsprechend, wenn das Arrangement nicht bewusst wahrgenommen wird und somit durch Nichterkennen wirkt.

In seinen Aufsätzen zur Ausstellungsinszenierung *Inszenierung. Magie des Objektes oder fauler Zauber*⁷⁶ und *Abschied vom Event*⁷⁷ beschreibt Bodo-Michael Baumunk ein ähnlich negatives Verständnis des Begriffs wie Vogel. Er geht jedoch noch polemischer vor. Für ihn bedeutet Inszenierung nicht nur, Objekte sichtbar zu machen, denn in dem Fall hätte man schon immer von Ausstellungsinszenierungen gesprochen.

Um den Begriff zu beschreiben bringt er den Vergleich von historischen und kulturhistorischen Museen mit Staatstheatern, die mit Bühnenbildner und

⁷⁴ Vogel. 2006. S. 70.

⁷⁵ Ebd. S. 72.

⁷⁶ Baumunk, Bodo-Michael. „Inszenierung. Magie des Objektes oder fauler Zauber.“ *Museumstechnik*. (2.Auflage) Hg. Steiner, Jürgen. Berlin: Jovis-Verlag, 2003. S. 24-26.

⁷⁷ Baumunk, Bodo-Michael. „Abschied vom Event.“ *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Hg. Kilger, Gerhard. Essen: Klartext, 2004. S. 10-17.

Oberspielleiter ausgestattet sind und auch das entsprechende Publikum haben. Es bleibt einzig die Rolle der Ausstellungsobjekte offen, von denen man nicht wisse, ob sie Akteure, Schauspieler oder nur Requisiten seien.⁷⁸ Das negative Verständnis von Inszenierung äußert sich in diesem Vergleich, da Baumunk kritisiert, dass durch die Inszenierung quasi der Hintergrund in den Vordergrund trete und das Objekt als zweitrangig eingestuft werde. Zwar gibt es laut Baumunk auch gute Ausstellungsinszenierungen, die sich durch die Interpretationsvielfalt auszeichnen. Die schlechten jedoch verweisen auf das „Dilemma des ganzen Genres“.⁷⁹ Diesbezüglich versteht Baumunk Inszenierung als Strategie, ausdrucksarme Ausstellungstücke zum Sprechen zu bringen, nach dem Motto: „je mehr Inszenierung, desto ausdrucksärmer das ausgestellte Gut und desto brennender die Frage, wieso es überhaupt ausgestellt wird.“⁸⁰ Insofern ist Inszenierung nichts anderes als ein Deckmantel schlechter Ausstellungen.

Im Gegensatz zu Vogel und Baumunk, für die *durchinszenierte*, *bunt* oder *offensiv inszenierte* Ausstellungen, in denen das Exponat an sich an Bedeutung verliert, als große Gefahr erscheinen, sieht Korff darin das verstärkte Verständnis vom Museums als Ort des Zeigens, neben seiner Funktion als Ort des Speicherns. Gespeichertes wird durch seine Präsentation aktiviert. Für Korff „erfordert schon die Logik des Museums als Ort der Sammlung und Aufbewahrung von Dingen die Inszenierung“.⁸¹ Die Objekte, die immer nur Fragmente und Reste der Vergangenheit sind, müssen „eingeordnet, erklärt, in explikatorische Zusammenhänge gestellt werden, und das heißt – beim dreidimensionalen Ding – in räumliche Ordnungen gebracht werden.“⁸²

So kann der Besucher zur Imagination befähigt werden. Die Inszenierung regt stimulierend oder provokant zu Fragen und Kognitionseinleitungsprozessen an. Er fasst den Begriff der Inszenierung folgendermaßen:

Die Inszenierung ist die ästhetisch reflektierte und ästhetisch intendierte Ordnung der Dinge in einem Raum, eine nach Maßgabe gegenwärtiger Wahrnehmungsformen bewusst organisierte Merkwelt (im Gegensatz zur realen Wirkwelt).⁸³

⁷⁸ Baumunk. 2003. S. 25.

⁷⁹ Ebd. S. 25.

⁸⁰ Ebd. S. 25.

⁸¹ Korff. 2000. S. 46.

⁸² Ebd. S. 46.

⁸³ Ebd. S. 171.

Korff betont die sinnliche Anmutungsqualität der Dinge, die das Museum zu einem Ort sinnlicher Erkenntnis machen. Diese kann sich durch die Ausstellungsinszenierung vielfältig gestalten, woran sich wiederum deren Gegner stoßen, die die zunehmende Interaktivität fürchten, da sie die Kontemplation als Auseinandersetzung mit den Objekten verdrängt. Die Anordnung der Dinge im Raum, so Korff, kann die Wahrnehmung ordnen und organisieren, was zu Erkenntnisleistungen führt. Die Imaginations- und Fiktionsprozesse werden beim Besucher durch die Arrangements gesteigert und machen ihn zum Sinnproduzenten.

Korffs Definition der Ausstellungsinszenierung verweist nicht auf Bildungsanspruchsverlust und Oberflächlichkeit. Das Exponat wird nicht zum Requisit herabgewürdigt, sondern mit Hilfe neuer Mittel ausgestellt. Der Zugang der einzelnen Besucher soll nicht streng schematisch durch eindeutige Erklärungsmuster erfolgen, sondern die Kontemplation erweitern und die konventionellen Rezeptionsmuster aufbrechen, indem er individuelle Assoziations- und Bezugssysteme auslöst. Korff bezeichnet das Museum als Bühne.

Es ist nicht Speicher, sondern Bühne, Bühne in jenem zweifachen Wortsinn, den das Schwäbische kennt – es ist Bühne im Sinne von Berge- und Lagerraum, und es ist Bühne im Sinne der Schaubühne, der Expositionsagentur.⁸⁴

Ein Hauptangriffspunkt von Ausstellungsinszenierungen liegt laut Korff in der Kritik am gewandelten Selbstverständnis der Kuratoren, denen selbstherrliches und manipulierendes Handeln in den Ausstellungspraktiken vorgeworfen wird. Hier kommen nun zwei Aspekte zum Tragen, die in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben und erklärt wurden. Einerseits bei der Behandlung des Musealisierungsbegriffs und andererseits des gesellschaftskritischen Begriffs von Inszenierung nach Fischer-Lichte.⁸⁵

Im Kapitel *Musealisierung* wurde das ausgeprägte Machtpotential des Museums in Bezug auf die Sinnerzeugung aufgezeigt, das im Laufe der Geschichte am deutlichsten wurde, wenn Ausstellungen für Propaganda missbraucht wurden. Martin Roth, Präsident des deutschen Museumsbundes, thematisiert in seinem Text *Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000* Propagandaausstellungen und fragt nach den Gestaltern.

⁸⁴ Ebd. S. 174.

⁸⁵ Fischer-Lichte. 2004. S. 17.

Jene Ausstellungen, die versiert mit perfiden Mitteln gearbeitet und sich virtuos aus dem Fundus der gestalterischen Verführung bedient haben. Oft genug überzeugend in der Form und grausam menschenverachtend in den Inhalten. Wer waren die Ausstellungsgestalter [...] von ‚Deutschland‘ anlässlich der Olympiade in Berlin oder von der „Der ewige Jude“.⁸⁶

Dieser kritischen Auseinandersetzung mit Musealisierung entspricht der gesellschaftskritische Begriff von Inszenierung, da er Inszenieren als manipulativen Akt Einzelner einstuft. Die Gegner von Ausstellungsinszenierungen vertreten also beide negativ konnotierten Begriffsverständnisse von Inszenierung, den kultur- und den gesellschaftskritischen.

In zweitem liegt insofern eine Chance, als die ausdrückliche namentliche Deklaration der Ausstellungsmacher als verantwortliche Inszenatoren, also der ausdrückliche Verweis auf Autorenschaft, der problematisierten Anonymität, die wissenschaftliche Autorität vermittelt, entgegenwirkt. Im Gegensatz zur Wissenschaft, wo genaue Angaben über die Autoren Grundvoraussetzung für das wissenschaftliche Arbeiten sind, wird im Museum das Ausweisen der Autorenschaft vernachlässigt und somit Objektivität suggeriert. Das Heraustreten aus der Anonymität könnte die Machtposition des Museums, beziehungsweise einzelner Verantwortlicher, wenn nicht relativieren, so doch besser bewusst machen. In Anbetracht dessen wäre die Kritik an den Kuratoren, Macht zu missbrauchen, weniger stichhaltig.

Diskurs

Durch diesen Diskurs soll eine Parallele zwischen dem Berufsbild des Regisseurs und des Kurators sichtbar gemacht werden. Wie schon in Kapitel zwei erläutert, wurde Inszenieren und somit die Aufgabe des Regisseurs lange Zeit nicht als genuin künstlerische Tätigkeit angesehen. Sie musste sich erst als solche durchsetzen, bis die Namen der Regisseure auf den Plakaten erschienen.

Es scheint als würde sich ein ähnlicher Wandel im Berufsbild des Kurators vollziehen. Ein aktuelles Beispiel bietet die Ausstellung *Derek Jarman. Brutal Beauty*⁸⁷, die 2008 in der Kunsthalle Wien lief. Auf dem Plakat, das die Ausstellung ankündigte, war direkt unter dem Titel zu lesen: „Kuratiert von Isaac Julien“. Zwar handelte es sich hier um einen sehr spezifischen Fall, da ein Künstler eine Ausstellung über einen anderen

⁸⁶ Roth, Martin (Hg.). „Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000.“ *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag, 2001. S. 28.

⁸⁷ Die Ausstellung *Derek Jarman. Brutal Beauty* war von 28. Juni bis 5. Oktober 2008 in der Halle 2 der Kunsthalle Wien zu sehen.

Künstler kuratierte, trotzdem war das Beispiel interessant. Die Arbeit des Kurators hatte künstlerischen Stellenwert und schien den Verantwortlichen deshalb nennenswert.

3.2.3 Szenografie

Ein Begriff, der durch die Vorbereitungen für die EXPO 2000 in Hannover geprägt wurde, ist jener der Szenografie. Einige Beiträge eines Kolloquiums, das 2001 in Dortmund stattfand, wurden unter dem Titel *Szenografie in Ausstellungen und Museen*⁸⁸ veröffentlicht. Weiters fand am 16. Oktober 2000 eine Fachtagung des Deutschen Museumsbundes zum Thema *Szenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung* statt. Publiziert wurden einige Vorträge daraus in der ersten Ausgabe von *Museumskunde*⁸⁹ im Jahr 2001.

Bei Szenografie handelt es sich um die Gestaltung der Ausstellung. Den Begriff prägte Martin Roth in Deutschland in Bezug auf die Themenparks der EXPO 2000 in Hannover.

„Szenographie“ ist ein Kunstwort. Scenographie ist, einfach formuliert, das Handwerk, dreidimensionale Räume so zu inszenieren, so einzurichten, dass Inhalte verstärkt durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden.⁹⁰

Die Kulturpolitikerin Monika Griefahn widmet sich in ihrem Aufsatz der *Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert*.⁹¹ Die neuen Anforderungen, denen die Museen entsprechen müssen, führt Griefahn sowohl auf die schnelle Entwicklung neuer Medien, als auch auf die dadurch bestimmten Sehgewohnheiten, zurück. In dem Ansatz der Szenografie sieht sie eine Chance für das Museum, sich neu zu positionieren und beschreibt ihn wie folgt:

Charakteristisch für den szenografischen Ansatz ist, dass er in seiner Gestaltung über das eigentliche „Ausstellungsobjekt“ hinausgeht und sowohl die räumliche und kontextuelle Umgebung wie die Betrachter in eine Gesamtdramaturgie einzubeziehen sucht.⁹²

⁸⁸ Kilger, Gerhard. (Hg.) *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Essen: Klartext, 2004.

⁸⁹ Roth, Martin (Hg.). *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag, 2001.

⁹⁰ Roth. 2001. S. 25.

⁹¹ Griefahn, Monika. „Anmerkungen zur Szenographie. Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert.“ *Museumskunde 66/Heft 1*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2001. S. 9-12.

⁹² Ebd. S. 10.

Griefahn macht aber auch auf die Grenzen der szenografisch inszenierten Ausstellung aufmerksam. Sie führt den Erfolg derartiger Ausstellungen auf die Neugier auf Neues, das sich von konventionellen Präsentationsformen unterscheidet, zurück. Mit steigender Zahl solcher Gestaltungen von Ausstellungen würde der Neuheitswert sinken und die Konzepte sich immer schneller totlaufen. Weiters besteht bei mit aufwendigen szenografischen Mitteln gestalteten Ausstellungen die Gefahr, dass die Wirkung der Objekte abgeschwächt anstatt zur Geltung gebracht wird. „Eine Patentlösung für das Museum des 21. Jahrhunderts“⁹³ liefert für Griefahn die Szenografie zwar nicht, doch:

Sie liefert vielmehr einen weiteren, viel versprechenden Ansatz, wie Museen und Ausstellungen ihre Position in einer sich rasch entwickelnden Gesellschaft bestimmen und ihren Beitrag dazu leisten können, dass Erinnerung und Bildung gefestigt werden können.⁹⁴

Stefan Iglhaut, der im Themenpark der EXPO 2000 in Hannover als Ausstellungsleiter tätig war, sieht dies ähnlich. Die Szenografie sei eine Chance für Ausstellungen in der modernen Gesellschaft, in der Aufmerksamkeit durch stetig steigende Reizüberflutung schwer zu erringen ist.⁹⁵ Laut Iglhaut kommt dem Ausstellungsmacher eine besondere Rolle zu. Entgegen der Kritik der Popularisierung von Wissenschaft durch inszenierte Ausstellungen, sieht er im Ausstellungsmacher eine Art Übersetzer, der komplexe Inhalte sichtbar macht. Die inszenierte Ausstellung sei als Medium zwischen verschiedenen Ebenen des Verstehens zu begreifen.

„Der Gestalter‘ baut eine stark symbolische Ausstellung, deren Ausdrucksmittel und deren audiovisueller Gestus die vorgelegten Inhalte in einen anderen ‚Aggregatzustand‘ übersetzen.“⁹⁶ Dieser Aggregatzustand soll möglichst alle Sinne ansprechen und durch Kombination verschiedener Kunstmedien so gestaltet sein, dass Inhalte bestmöglich transportiert werden können. Für Iglhaut erscheinen die Gemeinsamkeiten und „Verschmelzung verschiedenster Disziplinen zwischen Architektur, bildender Kunst, Musik, Theater und allem was heute mit den neuen Medien möglich ist“⁹⁷ für die Gestaltung von Ausstellungen interessant.

Die Debatte um Ausstellungsinszenierung ist vielseitig. Zum einen wird die Inszenierung als Strategie der Positionierung des Museums im Wandel der Zeit

⁹³ Ebd. S. 11.

⁹⁴ Ebd. S. 11.

⁹⁵ Vgl. Iglhaut, Stefan. „Szenographie: Verschmelzung der Sparten und Disziplinen.“ *Museumskunde 66/Heft 1*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2001. S. 49-55.

⁹⁶ Ebd. S. 54.

⁹⁷ Ebd. S. 51.

angesehen, was viele skeptische und kritische Stimmen laut werden lässt. Das Museum orientiere sich demnach an den negativen Entwicklungen der Zeit und entferne sich infolgedessen von seinem Ursprung und sowie von seiner Aufgabe. Die Frage nach Legitimation wird laut. Im Spannungsfeld zwischen wirtschaftlichen und ideellen Vorstellungen steht die Zukunft der Ausstellungspolitik und –ästhetik zur Debatte. Zum anderen versteht Korff, der lauteste Befürworter, die Ausstellungsinszenierung als eine fällige Besinnung auf eine Grundaufgabe des Museums, nämlich die des Ausstellens.

Die erste meiner anfänglich gestellten Fragen - Was bedeutet Ausstellungsinszenierung? – konnte ich nun anhand der ausgewählten Literatur beantworten. Nun gilt es zu ergründen wie sie am Beispiel der beiden Ausstellungsbereiche im Technischen Museum Wien umgesetzt wird. Dafür bedarf es zuerst einer Auseinandersetzung mit einer möglichen Methode. Wie kann man die Ausstellung als Gegenstand der Theaterwissenschaft analysieren und inwiefern ist diese Auseinandersetzung gerechtfertigt?

3.3 Methode

3.3.1 Die Ausstellung als Gegenstand der Theaterwissenschaft

Im folgenden Unterkapitel soll der methodische Ansatz der Arbeit, das Analyseverfahren, erklärt werden.

In ihrem Buch *Gesten des Zeigens*⁹⁸ untersuchen die beiden Autorinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch Ausstellungen, basierend auf drei Ansätzen, einem ethnografischen, einem semiotischen und einem semantischen. Dabei gehen sie der vermeintlichen Neutralität von Ausstellungen auf den Grund. Bei der Erklärung ihrer Analyseinstrumentarien halten sie jedoch fest, dass eine Ausstellung in ihrer Komplexität einer Vielfalt an methodischen Ansätzen bedürfe und nur durch interdisziplinäre Zugänge ein adäquates Analyseverfahren für Ausstellungen geschaffen werden könne:

Anders als für Theater oder Film gibt es für museale Repräsentationen wenig Diskurse, die ihnen in ihrer Komplexität gerecht werden. Damit die Analyse von Ausstellungsdisplays den komplexen Verfahrensweisen, die Ausstellen charakterisieren, entsprechen kann, muss die Verschneidung von

⁹⁸ Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, 2006.

visuellen und schriftlichen Zeichensystemen in ihren Raumbezügen berücksichtigt werden. Methodisch gilt es dabei, auf Ansätze diverser Disziplinen - es gibt für einzelne Medien (Texte, Film, Bild) schon erprobte Analysemethoden - zurückzugreifen. Grundsätzlich erscheinen uns Verfahrensweisen der Semiotik/Bildsemiotik, Literaturwissenschaft (Textanalyse), Psychoanalyse, Film- und Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Ethnografie relevant.⁹⁹

Laut Muttenthaler und Wonisch sind die verschiedenen Verfahren der Analyse für das Medium Ausstellung zu überprüfen und ihm anzupassen. Weiters wäre für die Erarbeitung einer Methode der Ausstellungsanalyse eine Verknüpfung der diversen Analyseinstrumentarien erforderlich. In diesem Sinn kann meine Arbeit ein Beitrag auf diesem Weg sein, indem die Inszenierungsanalyse, ein theaterwissenschaftliches Analyseinstrumentarium, für das Medium Ausstellung erprobt wird. Hierin besteht der interdisziplinäre Kontext dieser Arbeit.

Eine aktuelle Arbeit, die sich ebenfalls mit der „Verwandtschaft“ der Medien Theater und Ausstellung beschäftigt, stellt die Dissertation *Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen*¹⁰⁰ von Werner Hanak-Lettner dar, deren Defensio knapp vor der Fertigstellung meiner Arbeit stattfand.

Nach einer Auseinandersetzung mit dieser Dissertation möchte ich seine Erkenntnisse nicht unerwähnt lassen. Hanak-Lettner untersucht die historische Dimension der Verbindung zwischen Theater und Ausstellung und kommt dabei zu dem Schluss, dass „theatralische und dramatische Strukturen [...] bereits seit der Renaissance ein grundlegendes Element des Ausstellens darstellen“¹⁰¹. Diese Erkenntnis relativiert die Debatte um Ausstellungsinszenierungen, denn Hanak-Lettner erklärt, dass es sich bei der Nähe zwischen den Medien nicht um eine „Modeerscheinung“ handelt.

Seine Methode, sich über diese Grenzen der Medien zu bewegen, ist die Dramenanalyse. Dabei nimmt er die Beteiligten in den Fokus. Die Besucher, Kuratoren, Dinge und der Ausstellungsraum werden dahingehend untersucht, was und wie sie zur Dramaturgie der Ausstellung beitragen.

⁹⁹ Ebd. S. 38.

¹⁰⁰ Hanak-Lettner, Werner. „Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen.“ Dissertation . Universität Wien, 2008.

¹⁰¹ Ebd. S. 109.

3.3.2 Inszenierungsanalyse

Aus den vorhergehenden Ausführungen wird deutlich, dass der Begriff Inszenierung nicht einfach zu verwenden ist und dass er immer wieder Konflikte auslöst. Gerade die terminologische Differenzierung zwischen den Begriffen, wie sie in Kapitel 3.1.1 besprochen wurde, war in der Theaterwissenschaft nicht selbstverständlich. Balme beschreibt die Gleichsetzung der Begriffe in den Standardwerken zur Inszenierungsanalyse.

Die beiden maßgeblichen deutschsprachigen Werke auf diesem Gebiet – Guido Hiß: *Der theatrale Blick* (1993) und Erika Fischer-Lichte: *Die Aufführung als Text* (1983c) – verwenden den Begriff Aufführung im Sinne der Inszenierung, ohne diese Gleichsetzung zu hinterfragen, obwohl sie ihr Analysemodell auf die mehr oder weniger unveränderlichen festen Zeichengebilde beziehen.¹⁰²

Fischer-Lichte hat ihren Ansatz aus den 80er Jahren inzwischen weiterentwickelt und unterscheidet durchaus zwischen Aufführung und Inszenierung, wie bei der Begriffsdefinition am Anfang dieses Kapitels deutlich wurde.

Im Gegensatz zu den genannten Zeichengebilden, dem ästhetischen Produkt, das vorrangig Gegenstand der Inszenierungsanalyse sei, stünden im Mittelpunkt der Aufführungsanalyse laut Balme „die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern“¹⁰³. Eine klare Trennlinie zwischen Inszenierungs- und Aufführungsanalyse zu ziehen scheint jedoch, trotz Bekennen zur Differenzierung zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung, nicht zur Gänze möglich. Auch Balme betont dies.

Trotz der hier angestellten systematischen Differenzierungsversuche sollten Inszenierungs- und Aufführungsanalyse nicht grundsätzlich streng getrennt voneinander behandelt werden, denn die beiden sind Bestandteil einer komplexen Wechselbeziehung.¹⁰⁴

Diese komplexe Wechselbeziehung wird deutlich, wenn man die drei Arten der Inszenierungsanalyse genauer betrachtet, die jeweils andere Schwerpunkte haben. Balme differenziert drei Hauptansätze, die „prozessorientierte“, die „produktorientierte“ und die „ereignisorientierte“ Analyse.¹⁰⁵ Bei der prozessorientierten Analyse „steht der Entstehungsprozess im Mittelpunkt“. Das Ziel der produktorientierten Analyse ist, „die Inszenierung als fertiges ästhetisches Produkt“. Die ereignisorientierte Analyse

¹⁰² Balme. 2008. S. 87.

¹⁰³ Ebd. S. 87.

¹⁰⁴ Ebd. S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 93.

beschreibt Balme nahezu mit demselben Wortlaut wie die Aufführungsanalyse. Nach ihm legt sie ihr „Hauptaugenmerk auf den Ablauf der Aufführung, die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum [...]“.¹⁰⁶

Für die Ausstellungsanalyse werde ich in weiterer Folge Schwerpunkte auf die letzteren beiden Ansätze legen. Einerseits erscheint es mir interessanter das ästhetische Inszenierungsprodukt zu analysieren, andererseits ist es weiters wichtig was die Besucher in der Ausstellung wahrnehmen, wie sie Zusammenhänge und somit eine Handlung herstellen und was sie durch die Ausstellung erfahren, als das Hauptaugenmerk auf die Strategien und Konzepte der Ausstellungsmacher zu legen. Die Intention der Machenden ist nämlich nicht gleichzusetzen mit dem tatsächlich Vermittelten. Die Funktion des Zuschauers einer Theateraufführung sowie des Besuchers einer Ausstellung, die jeweils eine bedeutungsproduzierende Kategorie bilden, ist unbedingt in die Analyse einzubinden.

Korff macht auf die individuelle Denkleistung und die sinnliche Anmutungsqualität der Dinge aufmerksam. Letztere erklärt er folgendermaßen:

Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Bewahrungsort Museum ist (im Unterschied zu den Aufbewahrungsanstalten anderer Hinterlassenschaftsorte), macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muss, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität, es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten Erkenntnis.¹⁰⁷

Wie die Objekte auf die Besucher wirken, ist unterschiedlich. Es entsteht ein Spielraum, der zu Interpretationen anregt und Interesse weckt, die Ausstellung nach ihrem performativen Charakter, nach Wirkung auf und Wahrnehmung durch die Besucher zu hinterfragen. Hanak-Lettner beschreibt die Ausstellungsbesucher als Protagonisten, Erzähler und Rezipienten, die sich auf einer Bühne bewegen. Bei der Konfrontation mit den Dingen im Ausstellungsraum kommt es zu einem „inneren Dialog, in dem der Besucher den Dingen, je nach seinem Wissen und seiner Erfahrung seine Stimme leiht“.¹⁰⁸ Hat der Besucher nicht genug Vorwissen, so fungiert der Objekttext als „legitimer Schwindelzettel“¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Ebd. S. 93.

¹⁰⁷ Korff. 2000. S. 47.

¹⁰⁸ Hanak-Lettner. 2008. S. 112.

¹⁰⁹ Ebd. S. 112.

In seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* macht Christopher Balme deutlich, dass es für eine Analyse wichtig ist, richtig zwischen drei Textarten zu differenzieren.¹¹⁰ Ausgegangen wird dabei von dem Verständnis der Aufführung als theatralischem Text nach Fischer-Lichte.¹¹¹ Balme unterscheidet zwischen dem Theatertext, dem Inszenierungstext und dem Aufführungstext. Auch hier stößt man an die Grenzen der eindeutigen Differenzierung zwischen Inszenierung und Aufführung und ihre komplexe Wechselbeziehung wird deutlich.

Diese von der Theatersemiotik eingeführte terminologische Unterscheidung führt zu der etwas paradoxen Situation, dass die Inszenierungsanalyse, in der wir uns mit dem Inszenierungstext beschäftigen, nur über den Aufführungstext erfolgen kann, denn nur diese textuelle Ebene wird eigentlich vom Zuschauer wahrgenommen.¹¹²

Hier ist auf Parallele zwischen Ausstellung und Theater zu verweisen, da die Kulturwissenschaftlerin Sabine Offe bei Ausstellungen ebenfalls drei Ebenen unterscheidet, „die Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen der BesucherInnen“.¹¹³ Diese drei Ebenen korrelieren augenscheinlich mit den drei Textebenen, die Balme anführt.

Unter dem Theatertext wird der Originaltext des Stückes verstanden, sofern es diesen gibt. Bei Improvisationstheater und Performancekunst ist dies nicht immer der Fall. Der Inszenierungstext dient als Grundlage für die jeweilige Interpretation eines Stückes und der Aufführungstext stellt das tatsächliche Produkt auf der Bühne dar.

Balme nennt einerseits die hohe Konstanz zwischen einzelnen Aufführungen, wie sie im konventionellen deutschen Repertoiresystem üblich ist und andererseits die oft hohe Variabilität zwischen Aufführungstexten bei Improvisationstheater und Performancekunst.¹¹⁴

Für den spezifischen Fall einer Museumsausstellung als Analysegegenstand setzt sich der Theatertext, also die Vorlage aus verschiedensten Texten und Informationen zusammen, zum Beispiel aus den Objektbeschreibungen in den Depots. Im Rahmen meiner Analyse will ich darauf jedoch nicht eingehen, da mein Schwerpunkt nicht auf dem Inszenierungsprozess, sondern dem Aufführungstext als Inszenierungsprodukt

¹¹⁰ Balme. 2008. S. 87.

¹¹¹ Fischer-Lichte, Erika. *Die Aufführung als Text. Semiotik des Theaters. (Band3)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.

¹¹² Balme. 2008. S. 88.

¹¹³ Offe, Sabine. *Ausstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*. Berlin/Wien: Philo, 2000. S. 42.

¹¹⁴ Ebd. S. 88.

liegt. Der Aufführungstext variiert in einer Ausstellung stark, da die Besucher ihre Wege durch die Ausstellung oft selbst wählen können und die individuelle Wahrnehmung dadurch stark variiert.

Dabei handelt es sich um einen performativen Akt. Kein Besucher, keine Besucherin sieht dieselbe Ausstellung. Dies gilt zwar auch für Film und Theater, doch im Unterschied zu diesen ist beim Ausstellungsbesuch der Körper durch die erforderliche Bewegung in wesentlich höherem Maß involviert.¹¹⁵

Auch Hanak-Lettner betont die Einzigartigkeit der Ausstellungsbesucher unter den Kunst- und Kulturrezipienten, „da ihre Rezeption mit ihrer eigenen physischen Bewegung gekoppelt ist“. So erzählt jeder Besuch eine „einzigartige Geschichte“¹¹⁶. Weiters verweist er auf andere Aspekte, die die Individualität eines Ausstellungsbesuchs steigern können. Die „Eigenzeitverwaltung“ spielt dabei eine große Rolle. So bestimmen die Besucher selbst darüber, wie lange sie sich aufhalten, wie schnell sie einen Raum durchqueren oder ob sie noch einmal zurückkehren und manches ein zweites Mal betrachten. Die Rezeptionsgeschwindigkeit kann selbst festgelegt und verändert werden.¹¹⁷ Einen weiteren Faktor für die Wahrnehmung der Ausstellung stellt der Umstand dar, ob interaktive Stationen vom Einzelnen verstanden und bedient werden können. Der Aufführungstext weist Variabilität insofern auf, als die Rezeption freier als im Theater erfolgt, wenn man im Hinblick auf die konventionelle Theatersituation davon ausgeht, dass die Zuschauer für die Dauer des Stücks auf ihrem Platz sitzen und sie somit, der Handlung folgend, alle denselben „Weg“ gehen. Andererseits kann man von hoher Konstanz des Aufführungstextes im Museum sprechen, misst man sie an Veränderungen zwischen verschiedenen Aufführungen. Im Fall einer Dauerausstellung sind Veränderungen selten und wenn sich in der Ausstellung etwas ändert, dann meist wegen etwaiger reparaturfälliger Schäden.

Balme weist darauf hin, dass die Inszenierungsanalyse nur über den Aufführungstext erfolgen kann.¹¹⁸ Insofern ist eine hohe Konstanz zwischen mehrmals besuchten Aufführungen wichtig, um die Inszenierung analytisch zu erfassen. Für die Analyse nennt er zwei Hauptquellen. Einerseits die Notation und andererseits die Videoaufzeichnung. Zweitens ist für die Zwecke der Ausstellungsanalyse nicht

¹¹⁵ Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch. „Zur Schau gestellt. Be-Deutungen musealer Inszenierungen.“ *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*. Hg. Barchet, Michael, Donata Koch-Haag, Karl Sierek. Weimar: VDG, 2003. S. 71.

¹¹⁶ Hanak-Lettner. 2008. S. 113.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. 2008. S. 114.

¹¹⁸ Vgl. Balme. 2008. S. 88.

notwendig, da keine szenischen Vorgänge oder Bewegungsabläufe besprochen werden müssen. Weiters nennt er Quellen aus Produktions- und Rezeptionsebene, wie Folder, Fotos, Kritiken und so weiter.

Ziel der Analyse besteht laut Balme darin, den Metatext der Inszenierung freizulegen. Dabei bedient er sich einer Formulierung, die Patrice Pavis geprägt hat. Dieser beschreibt den Metatext als mitschwingenden Kommentar einer Inszenierung, als einen Text, der nirgends niedergeschrieben ist und erst durch die Wahrnehmung des Zuschauers und dem damit einhergehenden Vergleich zwischen dem Metatext der Inszenierung und dem eigenen entsteht.

3.3.3 Strukturanalyse nach Fischer-Lichte

Für die Analyse einer Ausstellung erweist sich der strukturanalytische Ansatz Fischer-Lichtes als relevant, da nicht vom Vorlagentext als Basis für die Analyse der Inszenierung als Werkinterpretation ausgegangen wird wie etwa bei der Transformationsanalyse nach Guido Hiß.¹¹⁹ Die drei Bände der *Semiotik des Theaters* wurden 1983 veröffentlicht. Es handelt sich also um keine aktuelle Methode, aber der Ansatz ist zum Klassiker avanciert. Dabei ist unbedingt einmal mehr Balmes Kritik an Fischer-Lichtes synonyme Verwendung der Begriffe Aufführung und Inszenierung bei diesem Ansatz hinzuweisen, die im vorigen Unterkapitel besprochen wurde.

Die Theatersemiotik hat mit ihrem interdisziplinären Zugang versucht der Komplexität des Gesamtkonstrukts einer Inszenierung über die Aufführung beizukommen. Für die Ausstellung erscheint er mir deshalb geeignet.

Fischer-Lichte fasst die Aufführung als theatralischen Text indem sie sich auf die allgemeine Definition des Textbegriffs stützt. Text und Aufführung sind beides „ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen.“¹²⁰ Den theatralischen Text zeichnet seine Unwiederholbarkeit aus. Bei diesem Ansatz wird sehr streng vorgegangen. Die Analyseinstrumentarien der Semiotik werden bis ins Detail auf das Theater angewandt. Für die folgenden Analysen der Ausstellungen im Technischen Museum Wien soll Fischer-Lichtes Ansatz als Basis dienen, wobei nicht alle Aspekte relevant sind. Die Methode soll im folgenden Teil vorgestellt und parallel dazu die Anwendbarkeit auf Ausstellungen hinterfragt werden. Dabei ist wichtig zu erörtern, welche

¹¹⁹ Hiß, Guido (Hg.). *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer, 1993.

¹²⁰ Fischer-Lichte. 1995. S. 10.

Strukturierungsmöglichkeiten auch für die Ausstellung von Nutzen sein können, um geordnet vorgehen zu können und welche Unterteilungen für die Ausstellung keinen Sinn machen und somit eher den Blick für Zusammenhänge und das Gesamte verstellen.

Für die Analyse leitet Fischer-Lichte aus vier methodischen Postulaten vier Forderungen nach Analyseprozeduren ab. Auf die ersten beiden wird genauer eingegangen.

1. „Der theatralische Text muss auf das zugrundeliegende semiotische System bezogen werden.“¹²¹

Aus diesem Postulat ergibt sich die Grundvoraussetzung der Analyse. Denn die folgenden Analyseprozeduren bauen auf der Grundlage auf, dass die Aufführung im Kontext des theatralischen Codes als System und Norm steht. Fischer-Lichte unterscheidet zwischen der Realisierung des theatralischen Codes auf der Ebene der Rede, dem theatralischen Code auf der Ebene des Systems und dem theatralischen Code auf der Ebene der Norm.

Während der theatralische Code auf der Ebene des Systems alle generellen Möglichkeiten und Bedingungen für theatralische Prozesse der Bedeutungserzeugung enthält und auf der Ebene der Norm alle für eine bestimmte Epoche oder Gattung charakteristischen Möglichkeiten und Bedingungen, regelt er auf der Ebene der Rede den Prozess einer singulären Bedeutungserzeugung [...].¹²²

Der theatralische Text auf der Ebene der Rede ist also der Prozess der einmaligen Umsetzung in Form einer Aufführung.

Auch der Ausstellungsbesuch ist ein in der exakt selben Form unwiederholbares Ereignis. Zwar verändert sich innerhalb einer Dauerausstellung kaum etwas, doch bleibt durch verschieden gewählte Wege und anders gelenkte Blicke jeder Ausstellungsbesuch für sich einzigartig.

Umgelegt auf die Ausstellung kommt auch dem theatralischen Code auf der Ebene der Norm Interesse zu. Nachdem zwei Ausstellungen, die in ihrer Entstehung 87 Jahre auseinander liegen, analysiert werden, ist es interessant, welche der Zeit entsprechenden typischen Ausstellungsstrategien angewandt werden.

¹²¹ Ebd. S. 74.

¹²² Ebd. S. 71.

2. „Er (der theatralische Text) ist in unterschiedliche Ebenen semantischer Kohärenz zu gliedern.“¹²³

Demnach muss für die Analyse eine Segmentierung in einzelne Strukturelemente vorgenommen werden. Dabei gibt es verschiedene Ebenen semantischer Kohärenz, von der kleinsten Einheit bis zum gesamten theatralischen Text. Fischer-Lichte übernimmt aus der Texttheorie die Unterteilung eines Textes in vier semantische Ebenen und unterscheidet zwischen den theatralischen Einzelzeichen, den Klassemen, den Isotopien und schließlich dem theatralischen Text in seiner Gesamtheit.¹²⁴ Diese Unterteilung scheint für die Ausstellungsanalyse relevant zu sein. Sie bietet die Möglichkeit, die Ausstellung zu strukturieren und aufzugliedern. In der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* wird diese Strukturierung zum Einsatz kommen.

3.3.3.1 Theatralisches Einzelzeichen

Die theatralischen Einzelzeichen bilden die kleinsten heterogenen Einheiten, sowie die elementare Ebene des theatralischen Textes. Sie sind in ihrer Bedeutung als Einzelzeichen zu verstehen, die sie auch in anderen Kontexten einnehmen. Ein Stuhl beispielsweise muss zu Beginn eines Stückes als ein Möbel zum Sitzen verstanden werden. Er kann seine Bedeutung während des Verlaufs ändern - er wird etwa als Waffe eingesetzt und somit zum Mordinstrument.

3.3.3.2 Klassem

Die nächst größere Einheit stellt die semantische Ebene der Klasseme dar. Auch die Klasseme gilt es von Fall zu Fall neu zu definieren. Sie können von unterschiedlicher Dauer und Komplexität sein, wie auch ein Satz eines Textes. Ihre Auswahl hängt unter anderem von den Analysekriterien ab. Ein Klassem kann einerseits eine Kombination aus wenigen Zeichen desselben Zeichensystems sein, wie etwa ein Kostüm, das aus wenigen Einzelzeichen – Kostümteilen - besteht oder aber auch eine Kombination aus vielen verschiedenen Zeichen aus unterschiedlichen Zeichensystemen, wie etwa Kostüm, Bühnenbild und Licht.

¹²³ Ebd. S. 74.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 76 – 85.

Die vorausgesetzten Grundbedeutungen der theatralischen Einzelzeichen werden durch deren Einbettung in Klasseme entweder bestätigt, oder widerlegt beziehungsweise durch den Kontext der größeren semantischen Einheit korrigiert. Wenn weder Bestätigung noch Widerlegung oder Korrektur der vorausgesetzten Bedeutung eintritt, muss die Ebene des Klassems überschritten werden um einerseits die Bedeutung der Einzelzeichen, andererseits die Gesamtbedeutung des Klassems zu ermitteln.

3.3.3.3 Isotopien

Die nächst größere semantische Ebene bilden die Isotopien. Die Bestimmung der Isotopiesegmente ist für die Analyse wichtig, da man von dieser Stufe ausgehend beginnt.

Fischer-Lichte nennt drei verschiedene Möglichkeiten der Ausgrenzung von Isotopien.¹²⁵

Die erste Möglichkeit ist die Bestimmung der Isotopieebenen durch Ausgrenzung eines Zeichensystems oder einer Gruppe von Zeichensystemen. Raum, Licht oder Kostüm werden beispielsweise parallel als einzelne Ebenen verfolgt. Zeichensysteme als Isotopien zu bestimmen, scheint sinnvoll, wenn sie entweder in sich Bedeutungen konstituieren oder zwischen den verschiedenen Zeichensystemen starke Kontraste bestehen, deren Gegenüberstellung wiederum Bedeutung schafft.

Eine andere Möglichkeit der Auswahl der Isotopieebene ist das syntagmatische Verfahren. Die Isotopien werden nach dem Stückverlauf bestimmt. Basierend auf den Einzelsegmenten des Dramentextes bilden nun Situation, Szenen und Akte die Isotopien. Sie sind in der Aufführung abgegrenzt durch Auf- und Abtritte, Kostüm- oder Kulissenwechsel, das Einspielen von Musik oder Lichteffekte. Alle Zeichen, die zwischen solchen Grenzen realisiert werden, gehören zu einer Isotopie.

Als dritte Möglichkeit ist die textübergreifende Kategorie der Ausgrenzung einzelner Rollenfiguren als Isotopien zu nennen. Nachdem diese Möglichkeit für das Medium Ausstellung keine Relevanz aufweist, wird sie nicht näher ausgeführt.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 80.

Für die Ausstellungsanalyse sind also die ersten beiden Möglichkeiten der Einteilung der Isotopieebenen relevant. Die Wahl der Segmentierung ist nicht für eine Aufführung festgelegt und sie kann mit Begründung auch zwischen mehreren Schemen wechseln. Die Wahl der Isotopien hängt von der Struktur der Aufführung und des Ziels der Analyse ab.

Für das Medium Ausstellung ist einerseits die Ausgrenzung von Zeichensystemen interessant. Parallel können so zuerst festgelegte Systeme verfolgt und in Bezug gesetzt werden. Andererseits ist auch das syntagmatische Verfahren in Betracht zu ziehen, da die Ausstellung oft eine Einteilung in einzelne Themenbereiche vorgibt, die gesondert als Isotopien ausgegrenzt und behandelt werden können.

Die weiteren beiden Forderungen Fischer-Lichtes an die Analyse lauten:

„Er (der theatralische Text) muss auf die in ihm vorgenommene je spezifische Selektion und Kombination der theatralischen Zeichen hin untersucht werden.“

„Es sind jeweils die unterschiedlichen Arten der Bedeutungserzeugung zu ermitteln und in ihrer jeweiligen Funktion zu bestimmen.“¹²⁶

Dieser Überblick über die einzelnen Analyseelemente nach dem Modell Fischer-Lichtes soll für das folgende Praxisbeispiel als Grundgerüst dienen. Vor allem die Einteilung in einzelne Kategorien wird der Analyse Struktur verleihen. Zur exemplarischen Analyse, die einen Gesamteindruck vermitteln soll, erscheint der strukturanalytische Ansatz adäquat. Manche Punkte gilt es für das Medium Ausstellung zu adaptieren, andere sind nicht relevant, doch grundsätzlich werde ich mich bei der Analyse an der vorgestellten Methode orientieren.

¹²⁶ Ebd. S. 74.

*Den Vorfahren zur Ehre
Der Jugend zur Lehre
Der Wirtschaft zum Nutzen*¹²⁷

4 Das Technische Museum Wien

4.1 Einleitung

Das Technische Museum Wien steht in der Tradition der ersten großen europäischen Technikmuseen, dem *Conservatoire National des Arts et Métiers* in Paris, dem *Science Museum* in London und dem *Deutschen Museum* in München. Im nächsten Jahr feiert das Haus seinen hundertsten Geburtstag, denn am 20. Juni 1909 erfolgte der Spatenstich durch Kaiser Franz Joseph I. Im folgenden Kapitel möchte ich die Entstehungsgeschichte des Technischen Museums in Wien kurz skizzieren. Dabei will ich keine Zusammenfassung der fast schon 100-jährigen Geschichte der Institution liefern. Zum einen würde dies den Rahmen meiner Arbeit sprengen, zum anderen ist es für deren Fokus nicht relevant. Um ein Bezugsfeld zu schaffen, ist es jedoch wichtig, die Ursprünge des Museums zu erläutern und das Leitbild des Hauses von damals mit dem aktuellen zu vergleichen. Die beiden zu analysierenden Bereiche liegen in ihrer Entstehung 87 Jahre auseinander, weshalb der historische Kontext jeweils interessant erscheint.

Als Quellen dienen der Museumsführer des TMW von 2005¹²⁸, die Aufsatzsammlung anlässlich der Generalsanierung *Technisches Museum Wien: Projekt, Weg, Ziel*¹²⁹ und unveröffentlichte Aufsätze, die im Rahmen der 100-Jahr Feierlichkeiten im kommenden Jahr in einer Festschrift veröffentlicht werden, sowie Skizzen, Pläne und Fotos aus dem Archiv des Museums.

¹²⁷ Text der Gründertafel auf der Feststiege auf Ebene 3 im TMW.

¹²⁸ *Das Technische Museum Wien*. Hg. Zuna Kratky, Gabriele. München/Berlin/London/NY: Prestel Verlag, 2005.

¹²⁹ Werner, Thomas (Hg.). *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Wien: TMW, 1996.

4.2 Gründung einer Institution¹³⁰

Maßgeblich entscheidend für die Gründung und Realisierung eines technischen Museums in Wien war Wilhelm Franz Exner (1840-1931). Der Professor für Mechanik in Wien zeigte großes Engagement für Ausstellungs- und Museumswesen. Inspiriert von der Weltausstellung in Paris 1867 verfolgte er die konkrete Idee eines österreichischen technischen Museums. Der erste Schritt in diese Richtung wurde mit der Gründung des *Technologischen Gewerbemuseums* im Jahr 1879 getan. Es handelte sich um eine höhere technische Lehranstalt, die mit einem Museum verbunden war. 1892 gründete Exner das *Museum der Geschichte der österreichischen Arbeit*. Die technischen und industriellen Entwicklungen in Österreich sollten einem breiten Publikum näher gebracht werden.

Neben diesen beiden privaten Institutionen wurden im Abstand von nur wenigen Jahren in Wien drei weitere staatliche Museen gegründet, die Technikgeschichte thematisierten: Das k.k. Eisenbahnmuseum 1885, das k.k. Post- und Telegraphenmuseum 1889 und das Gewerbehygienische Museum 1890.

Die endgültige Entscheidung zur Gründung eines technischen Museums war Ergebnis eines zum Scheitern verurteilten Ausstellungsprojekts. Zum 60-jährigen Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Joseph I. hätte in Wien 1908 eine Gewerbeausstellung stattfinden sollen. Diese wäre jedoch in Konkurrenz zur gleichzeitig stattfindenden Industrieausstellung in Prag gestanden. Die Idee Exners wurde wieder aktuell und man entschied statt der Ausstellung ein „Technisches Museum für Industrie und Gewerbe als eine Institution von bleibendem Wert zu schaffen.“¹³¹

4.2.1 Leitbild zur Gründungszeit

Nun konnten Schritt für Schritt die vielen existierenden technikhistorischen Museen und Sammlungen unter einem Dach vereinigt werden. Wilhelm Exner arbeitete ein Konzept aus, indem er neben ökonomischer und organisatorischer Planung auch inhaltliche

¹³⁰ Vgl. Janetschek, Helmut. „Zur Geschichte des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Hg. Werner, Thomas. Wien: TMW, 1996. S. 11-16.

¹³¹ *Das Technische Museum Wien*. Hg. Zuna Kratky, Gabriele. München/Berlin/London/NY: Prestel Verlag, 2005. S. 9.

Leitsätze und Schwerpunkte festhielt. Exner verwies explizit auf die Aufgaben des Museums, die er in Leitsätzen zur Einrichtung des Museums für Industrie und Gewerbe formulierte.

[...] dass dort die technische Entwicklung von Industrie und Gewerbe anschaulich dargestellt werden sollte. Einerseits sollten die Hauptepochen in der Entwicklung von Industrie und Gewerbe in einer auch für Laien verständlichen Form dargestellt werden, andererseits auch die jeweils neuesten Errungenschaften in den einzelnen Gebieten Aufnahme finden.¹³²

Der Fokus der Ausstellungspolitik lag einerseits auf Österreich, andererseits auf umfassenden Objektreihen, an denen Arbeitsprozesse veranschaulicht werden konnten. Zu diesem Projekt der idealen Veranschaulichung von Prozessen zählt auch die Einrichtung des Schaubergwerks. Möglichst vollständig und originalgetreu sollte hier der Arbeitsprozess im Bergwerk nachvollzogen werden.

Exner war es ein Anliegen, die Wissenschaft für Jedermann zugänglich zu machen, besonders für die Jugend. Deshalb stand die Vermittlung im Vordergrund. Im Zuge dessen plante man auch Vorträge und Fachausstellungen, um das Museum zu popularisieren.

In vielen Belangen diente das *Deutsche Museum* in München, das 1903 gegründet worden war, als Vorbild für die österreichischen Pläne. Exner stand in regem Austausch mit München. Nach der Eingliederung verschiedener Sammlungen, begann unter der Direktion von Ludwig Erhard (1863-1940) im Jahr 1914 die Einrichtung des Museums. Trotz erswerter Bedingungen durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges konnten die ersten wichtigen Bereiche installiert werden. Darunter befanden sich nachgebildete Werkstätten, wie eine Sensenschmiede und eine Gravier- und Silberschmiedwerkstätte. 1915 wurde bereits im Keller des Museums das Schaukohlebergwerk eingerichtet, auf das ich später noch zurückkomme. Die Idee für diese Abteilung entspricht also dem damaligen Leitbild des Museums, der idealen Vermittlung von Technik und technischen Prozessen durch vollständige Objektreihen.

Die ästhetische Präsentation beziehungsweise die Anordnung der Objekte passte man der Innenraumarchitektur des Jugendstilgebäudes an. Es entstand ein homogenes Gesamtbild, das sich im Laufe der Zeit verändern sollte.

Die Vervollständigung der Ausstattung des Museums dauerte bis in die 1930er Jahre. Trotzdem wurde es schon 1918 eröffnet. Dafür sah Exner gerade wegen der schweren Zeiten guten Grund.

¹³² Zitiert nach Janetschek. 1996. S. 13.

Es war vor allem Wilhelm Exner, der – entsprechend der Kriegslage – schwere Zeiten voraussah und auf eine sofortige Eröffnung und damit Institutionalisierung des Museums drängte [...] So wurde das Haus, dem Ernst der Zeit entsprechend, ohne alle Feierlichkeiten am 6. Mai 1918 eröffnet.¹³³

Die Folgen des Ersten Weltkriegs wirkten sich auf das Museum insofern gravierend aus, als in dem geschrumpften Staat, der viele ökonomische Einbußen erlitten hatte, der private Trägerverein *Verein für das Technische Museum für Industrie und Gewerbe* die Kosten nicht mehr decken konnte. So wurde das Museum 1922 verstaatlicht und dem Ministerium für Handel und Gewerbe unterstellt.

4.2.2 Einrichtung – „Ideal Schema“ eines technischen Museums in Wien¹³⁴

Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Technischen Museums Wien wird 2009 eine Festschrift erscheinen. Die folgenden Informationen stammen aus einem noch unveröffentlichten Text: *Das „Ideal-Schema“ eines Technischen Museums* von Helmut Lackner. Großzügigerweise wurden mir dieser und weitere Texte zur Verfügung gestellt.

Die Einrichtung der Schausammlung fiel in den Aufgabenbereich der Museumsdirektion. Die Entwürfe und Pläne, die Direktor Ludwig Erhard vorlegte, waren jedoch geprägt von Wilhelm Exners Ideen. Er beeinflusste die Konzeption maßgeblich und die eigentliche Urheberschaft der Pläne kann somit Exner zugeschrieben werden. Im Jahr 1907 wurden die ersten Pläne und Entwürfe vorgestellt. Grundsätzlich beruhte das System auf einer Gliederung der Ausstellungsgruppen nach entwicklungsgeschichtlichen Kriterien, die nach den Antriebsenergien festgelegt wurden.

Der Entwurf eines Ideal-Schemas eines technischen Museums orientierte sich sehr stark an Exners Ideen, die von der Ausstellungskonzeption der Pariser Weltausstellung 1867 geprägt waren, an der er selbst teilgenommen hatte. Das Pariser Konzept sollte als Vorbild für das Technische Museum in Wien dienen.

¹³³ Janetschek. 1996. S. 15.

¹³⁴ Lackner, Helmut. „Das Ideal-Schema eines Technischen Museums.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen.*

Die Ausstellungsfläche der Weltausstellung 1867 entsprach einer Ellipse. Von der Mitte ausgehend unterteilte man diese in kleinere konzentrische Ellipsen, Laufbahnen vergleichbar, die der Anzahl der damaligen Ausstellungsgruppen entsprach. Die Ellipse wurde in einzelne Sektoren gegliedert, Kuchenstücken vergleichbar. Die Besucher konnten entweder einen Sektor von innen nach außen durchschreiten, wobei sie alle Beiträge einer Nation betrachten konnten, oder sie wählten den Weg entlang eines Kreises beziehungsweise einer Bahn. So bewegten sie sich innerhalb einer Ausstellungsgruppe und durchschritten dabei alle nationalen Ausstellungen zu einem Thema.

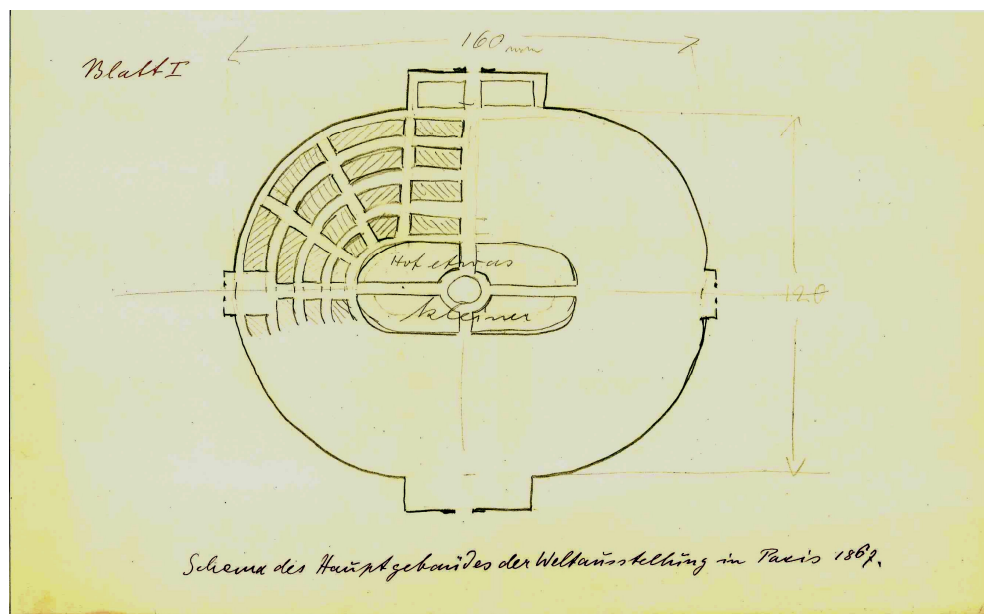


Abb. 1. Schema des Hauptgebäudes der Weltausstellung. Skizzen zum Ausstellungsschema 1907. TMW-Archiv: BPA-014266.

Basierend auf diesem Konzept wurde für das Technische Museum in Wien eine Adaption in Form eines rechteckigen Koordinatensystems gefunden, das auch etwaige Erweiterungen berücksichtigen sollte. Die Sammlungsbereiche waren in drei historische Entwicklungsepochen eingeteilt. Exner bezeichnete diese drei Phasen als Epoche des Altertums, Epoche des Mittelalters und Epoche der Neuzeit.

Die Periode des Altertums oder der Vorzeit ist dadurch charakterisiert, dass in dieser die motorische Kraft des Menschen und der Tiere, die Wasserkraft und der Wind als Energiequellen ausschließlich benützt wurden. Mit dem Eintritt der Wärmemotoren, der Dampfmaschine, der

Heißluftmaschine, der Gasmaschine u.s.w. in die gewerbliche Betriebsamkeit beginnt die zweite Periode, das Mittelalter, mit der Anwendung der elektrischen Energie bricht die Neuzeit an.¹³⁵

Die Bezeichnungen unterschieden sich klar von den herkömmlichen Bedeutungen und hingen mit der Art der Antriebsenergien zusammen. Angesichts dieser Einteilung erscheint die Idee zweier Führungslinien für Besucher durch das Museum nachvollziehbar.

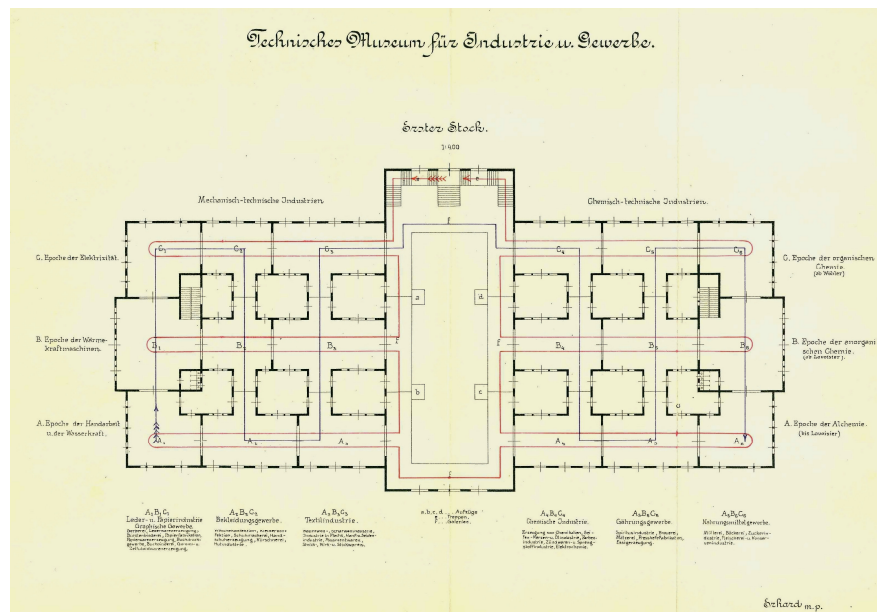


Abb. 2. Grundrisszeichnungen Technisches Museum für Industrie und Gewerbe. Erdgeschoss und erster Stock 1908. TMW Archiv: BPA-007133/1.

Ein rot markierter Hauptweg führte durch einzelne historische Epochen, wobei man innerhalb der Epoche mehrere Sammlungsbereiche durchschritt. Folgte man dem blau markierten Hauptweg, bewegte man sich innerhalb eines Sammlungsbereiches und bekam dabei einen Überblick über die drei historischen Epochen und die Entwicklungen eines spezifischen Sektors.

Die Besucherwege waren entlang der Koordinatenachsen angelegt. Einerseits der zeitlichen Entwicklung, der Achse der Epochen und andererseits der Achse der verschiedenen Gewerbe- und Industriezweige entlang. Dieses theoretische Konzept konnte jedoch nur ansatzweise und nicht im gesamten Haus umgesetzt werden. Der Westflügel war mit dem Eisenbahnmuseum besetzt. Die Mittelhalle sollte mit großen

¹³⁵ Exner, Wilhelm: *Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien*. Wien: Selbstverlag des Arbeitsausschusses des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien. 1908. S. 77-78.

Maschinen das Eingangsbild prägen. Im Ostflügel bemühte man sich das Vorhaben umzusetzen.

Die Basis der Ausstellungskonzeption zur Entstehungszeit des Technischen Museums bildeten die Darstellung der technischen Weiterentwicklung und der Ausblick auf den zukünftigen Fortschritt. Die historischen Reihen ließen auf eine stetige Weiterentwicklung schließen und vermittelten ein nahezu gänzlich positives Technikbild.

4.2.3 Darstellungsarten zu Beginn

In einem Beitrag zur Jubiläumsfestschrift des Technischen Museums Wien beschreiben Helmut Lackner und Martin Schneider die verbreiteten Präsentationsmittel zur Entstehungszeit des Museums und die Ideen der Hauptakteure Exner und Erhard.¹³⁶

Eine Vielzahl bewährter Präsentationsmittel war seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus Weltausstellungs- und Gewerbeausstellungskonzepten hervorgegangen. Neben Großvitritten für Objekte, Pultvitritten für Archivalien und erklärendem, kommentierendem Material, wie Texte, Fotos und Zeichnungen, hatten seit dem späten 19. Jahrhundert „große, von Künstlern gestaltete Wandbilder, Fensterbilder (Diapositive) und dreidimensional inszenierte Statistiken Verbreitung gefunden.“ Weiters wurden auch Kopien von Originalobjekten angefertigt, was großen Aufwand bedeutete.¹³⁷ Das Technische Museum sollte eine Vermittlungsinstitution sein. Besonders wichtig war es deshalb, die Präsentationsmittel so zu erweitern, dass die ideale Vermittlung stattfinden konnte. Lackner und Schneider zählen „didaktisch aufbereitete Originale und Nachbildungen in Funktion, Druckknopfexperimente, Vorführobjekte in Bewegung (z. B. eine Schnittlokomotive) und Schaubergwerke“¹³⁸ zu Darstellungsarten von besonders hohem Stellenwert in technischen Museen dieser Zeit. Die benannten Darstellungsarten kamen ab der Eröffnung zum Einsatz und sollten den Grundgedanken der Verantwortlichen zum Ausdruck bringen. Die Intention sei es gewesen, so Lackner und Schneider, „ein lineares Geschichtsbild zu vermitteln: von

¹³⁶ Lackner, Helmut, Schneider, Martin. „Die Schausammlung nach der Eröffnung im Mai 1918.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen.*

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 1.

¹³⁸ Ebd. S. 1.

einer primitiven Vergangenheit in eine technisch beherrschte Gegenwart und Zukunft.“¹³⁹

4.3 Das Gebäude

Im Gegensatz zu den europäischen Vorgängern, den großen Technikmuseen in London, Paris und München war für das Technische Museum in Wien ein Museumsneubau geplant. Die theoretischen Überlegungen zur Einrichtung des Hauses standen schon vor dessen Bau fest und so orientierte man sich bei der architektonischen Planung an dem Einrichtungskonzept, das an die Pariser Weltausstellung 1867 angelehnt war.¹⁴⁰

4.3.1 Entwurf und Bau¹⁴¹

Der ursprüngliche Entwurf des Museumsgebäudes stammt von dem Architekten Emil Ritter von Förster. Dieser starb überraschend im Februar 1909, was großen Zeitdruck unter den Verantwortlichen erzeugte, da schon wenige Monate darauf mit dem Bau begonnen werden sollte. Es kam zu einer öffentlichen Ausschreibung eines Wettbewerbs, an dem 24 Architekten teilnahmen. Durchsetzen konnte sich Hans Schneider, dessen Entwurf sich maßgeblich an dem Försters orientierte. Die Grundsteinlegung erfolgte am 20. Juni 1909 durch Kaiser Franz Joseph I. Die finanziellen Mittel für den Bau, der 1910 begann, setzten sich aus staatlichen Subventionen, Geldern der Stadt Wien und Spendenmitteln zusammen.

Der endgültige Bauplan stellte letztendlich eine geänderte Form des Entwurfs dar, da wegen fehlender finanzieller Mittel nur etwa ein Drittel des Gebäudes, der Mitteltrakt des ursprünglich dreigliedrig geplanten Baukomplexes, realisiert werden konnte. Bis heute wurden die Zubauten nicht vollständig ergänzt. Die Ausstellungsfläche betrug zur Eröffnung 15.600 Quadratmeter. Schon damals kritisierte man den Platzmangel, denn auf der Fläche konnte nur ein kleiner Teil von etwa 5-10 Prozent der Sammlungsbestände ausgestellt werden.

¹³⁹ Ebd. S. 4.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 5.

¹⁴¹ Vgl. Köstinger, Michael. „Das Gebäude.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Hg. Werner, Thomas. Wien: TMW, 1996. S. 17-20.

4.3.2 Die Generalsanierung

Mit Ausnahme von Ausbaumaßnahmen in den 50er Jahren, die eine Vergrößerung der Ausstellungsfläche von 1500 Quadratmetern bedeuteten, veränderte sich bis Ende der 1980er Jahre nichts mehr am Gebäude des Technischen Museums. Außer der Instandhaltung blieb es beim Stand der ersten Bauphase von 1910. Daher entschied man Anfang der 1990er Jahre, dass eine Erweiterung und Generalsanierung des Museums unumgänglich sei. Von 1992 bis 1999 dauerten die Sanierungs- und Umbauarbeiten. Auch ein Zubau war ursprünglich geplant, 1990 wurde ein landesweiter öffentlicher Architektenwettbewerb ausgeschrieben und auch ein Gewinner eruiert. 1992 jedoch erfolgte der Beschluss, dass die Sanierung vorrangig sei und es nicht zu einem Zubau kommen sollte.

Folgende Umbauarbeiten wurden beschlossen, um trotzdem an Ausstellungsfläche zu gewinnen:

Eine allgemeine qualitätsvolle Sanierung des Bestandes, die Errichtung des zentralen Mitteleinganges durch das Absenken des Vorplatzes und ein Zubau für die infrastrukturell erforderlichen Räume im Untergeschoß, die Schaffung von zusätzlichen Ausstellungsflächen durch Kuppeln über den beiden Höfen vom Erdgeschoß bis ins 2. Obergeschoß und der Einbau von umlaufenden Galerien, der Anbau eines Werkstättentraktes im Norden des Gebäudes, die Nutzung des ausgebauten Dachgeschoßes ausschließlich für Ausstellungszwecke und die Nutzung des ausgebauten Dachgeschoßes für den wissenschaftlichen und administrativen Bereich.¹⁴²

Die neue Eingangshalle, eine Stahl-Glas-Konstruktion mit etwa 500 Quadratmetern Fläche, ermöglicht, dass der ursprüngliche Eingangsbereich, der um etwa zwei Meter abgesenkt wurde, heute als Cafe genutzt werden kann.

Die Hebung der Dachkuppeln und die zusätzlichen Galerien im Innenraum der beiden Seitentrakthallen, die in zwei Geschoßen, auf Ebene drei und vier, umlaufend zugebaut wurden, bringen insgesamt ein Plus von etwa 3000 Quadratmetern an Ausstellungsfläche.

Im Zuge der Generalsanierung erfolgte auch eine Neuausstattung des Festsaaes oder *Ingenieur Anton Freissler Saal*. Das Museum wurde und wird immer mehr als Veranstaltungsort verschiedenster Anlässe genutzt. Die Ausstattung reicht bis zu einer Orgel. Insgesamt wurde das Museum mit diversen Sicherheitsmaßnahmen versehen, wie Rauchmeldern, Videoüberwachung und so weiter.

¹⁴² Köstinger. 1996. S. 18.

4.4 Leitbild zur Wiedereröffnung

In dem Aufsatz *Konzeption, Darstellung, Vermittlung*¹⁴³ beschreibt Thomas Werner das zur Wiedereröffnung des Technischen Museums als zeitgemäß empfundene Ausstellungskonzept. Laut Werner waren die Einrichtungskonzepte technischer Museen, die gegen Ende des 19. beziehungsweise Anfang des 20. Jahrhunderts gegründet wurden, affirmativ. Damit meint er, dass keine kritische Betrachtung technischer Errungenschaften stattfand. Durch die museale Darstellung wurde vielmehr eine bewundernde Haltung ausgelöst und vertreten.

d.h. die Erkenntnisse der Naturwissenschaften und ihre technischen Anwendungen wurden als „Meisterwerke“ angesehen, die die Herrschaftsmöglichkeiten des Menschen über die Natur (und über andere Menschen) vergrößerten und festigten.¹⁴⁴

Infolge der zwei Weltkriege und der zunehmenden Technisierung des Lebens begann man, so Werner, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Entwicklungen und Folgen des technischen Fortschritts zu hinterfragen. Trotzdem ortet er eine Orientierung der Technikmuseen in Richtung *Science Centres*. In diesen würde, so Werner, Technik enthistorisiert und die Funktionalität von Technik in den Vordergrund gerückt, ohne den historischen Kontext oder etwaige Auswirkungen zu berücksichtigen. Darin sieht Werner nicht den richtigen Weg. Seine Kritik richtet sich gegen eine äußerliche Verschönerung von inhaltlichen Museumskonzepten, die nicht mehr zeitgemäß sind. Somit würde die Verpackung vorrangig gegenüber dem Inhalt.¹⁴⁵

Für Werner besteht der Grundgedanke der inhaltlichen Vermittlung eines technischen Museums darin, die Verbindung zwischen Mensch, Technik und Natur zu verdeutlichen.

Wenn wir davon ausgehen, dass Technik, die ja allemal auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen basiert, d.h. also die Natur imitiert, [...] das wesentliche Bindeglied zwischen Mensch und Natur ist, so sollte sie auch als solches, nämlich als Bindeglied dargestellt werden.¹⁴⁶

Diesem Grundgedanken folgend sind die Bereiche angeordnet. Auf vier Ebenen wird im Technischen Museum ausgestellt. Die erste Ebene ist gleich vom hinteren Teil der Eingangshalle durch die Seitentreppen zu erreichen. Es handelt sich um einen

¹⁴³ Werner, Thomas (Hg.). „Konzeption, Darstellung, Vermittlung.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Wien: TMW, 1996. S. 30-35.

¹⁴⁴ Ebd. S. 33.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 34.

¹⁴⁶ Ebd. S. 34.

Halbstock. Der Bereich *Natur und Erkenntnis* sensibilisiert für naturwissenschaftliche Grundlagen der Technik. Gleich der erste Bereich soll die Fragestellung nach der Verbindung zwischen Mensch, Natur und Technik bewusst machen. In den weiteren Bereichen kommt es zu Darstellung der Technikgeschichte und -anwendung unter verschiedenen Blickwinkeln, jedoch immer in Bezug den Grundgedanken.

Der Bereich *Technisierung der Lebensräume*, „in dem die globalen Auswirkungen der Technik auf Mensch (Körper, Wohnung, Stadt) und Natur (Umwelt) in einer vernetzten Situation aufgezeigt werden“¹⁴⁷, bildet für Werner eine Synopsis aller Abteilungen. Somit kann er als Abschluss, der die verschiedenen Stränge zusammenlaufen lässt, verstanden werden. Dies erweist sich für meine Arbeit interessant, da der Bereich *Technisierung der Lebensräume* der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* entspricht. Aus dieser Überlegung der Synopsis ergibt sich ein komplexer Technikbegriff, den die Ausstellung transportiert.

Für Werner ist es wichtig, „dass das Museum dem Besucher das komplexe Verhältnis Mensch – Natur am Beispiel der Technik aufzeigen soll.“¹⁴⁸ Technik soll darum unter wirtschaftsgeschichtlichen, geistesgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkten hinterfragt werden. Die Funktionalität von Technik und deren Weiterentwicklung macht nur ein Bestandteil der Informationen aus, die vermittelt werden sollen. Der kulturhistorische Kontext, in dem Technikgeschichte dargestellt wird, ist größer gefasst.

4.4.1 Darstellungsmöglichkeiten heute

Um die formulierten inhaltlichen Konzepte in der Vermittlung umzusetzen, müssen adäquate Darstellungsformen zur idealen Vermittlung bestimmt werden. Werner benennt drei mögliche Darstellungsmöglichkeiten: Die historischen Reihen, die typologischen Reihen und die Zeitfenster. Er betont, dass diese Darstellungsmöglichkeiten durchaus kombiniert und auch nebeneinander angewendet werden können.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ebd. S. 34.

¹⁴⁸ Ebd. S. 34.

¹⁴⁹ Ebd. S. 34.

Grundsätzlich ist es wichtig sich bewusst zu machen, dass nur das dargestellt werden kann, was in den Sammlungen vorhanden ist. Sie wurden unter unterschiedlichen Kriterien zusammengestellt und diese müssen berücksichtigt werden.

4.4.1.1 Historische Reihen

Mittels historischer Reihen kann die Chronologie einer Entwicklung anhand der einzelnen Entwicklungsstufen gezeigt werden, wobei die jeweilige Etappe im zugehörigen gesamthistorischen Kontext steht.

Werner bringt das Beispiel des Brennstoffmotors, dessen Entwicklung man mit Hilfe einer solchen diachronen Darstellungsweise vermitteln kann.¹⁵⁰

4.4.1.2 Typologische Reihen

Bei typologischen Reihen handelt es sich um die Darstellung einer gleichzeitigen Entwicklung. Werner bringt das Beispiel der Entwicklung des Messers. Parallel könnte man die Evolutionsstufen etwa in verschiedenen Kulturkreisen darstellen. Im Gegensatz zur historischen Reihe werden hier synchrone Prozesse gegenüber gestellt, um Vergleiche anzuregen.¹⁵¹

4.4.1.3 Zeitfenster

Die Zeitfenster sind eine Darstellungsmöglichkeit, die wie der Name schon zu erkennen gibt, einen klar definierten Ausschnitt einer Entwicklung zeigen. Räumlich und zeitlich abgegrenzt wird die Entwicklungsstufe in ihrer Gesamtheit abgedeckt. Werner bringt das Beispiel der Elektrizität im Haushalt der 60er Jahre.¹⁵²

Für die Analyse der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* sind diese drei Arten der Darstellung höchst interessant. Es gilt zu untersuchen, wann welche Darstellungsmöglichkeit gewählt wird und warum sie adäquat erscheint. Außerdem gilt es zu untersuchen, welche anderen Arten der Veranschaulichung noch zum Einsatz kommen.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 34.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 34.

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 34.

Im Bezug auf die Darstellungsmöglichkeiten geht Werner auch auf die Ausstellungsarchitektur ein.¹⁵³ Das Originalobjekt ist grundsätzlich vorrangig. Es fungiert als Träger der Aussage und sein ursprünglicher Nutzen soll erkennbar sein. Durch die Ausstellungsarchitektur müssen einerseits gesonderte Raumeinheiten erstellt werden, da die Gebäudearchitektur eine „außerordentliche Transparenz“¹⁵⁴ vorgibt. Die hohen Hallen und offenen Großräume des Jugendstilbaus erfordern oftmals Abgrenzungen durch die Ausstellungsarchitektur. Letztere soll andererseits die Dominanz visuell hervorstechender Großobjekte relativieren.

Ein Beispiel für ein solches Großobjekt ist der LD-Tiegel, ein Hochofen zur Stahlerzeugung, der auf der zweiten Ebene in der Mitte der westlichen Seitenhalle steht und bis in die vierte ragt. Auf der dritten Plattform wurde durch die Ausstellungsarchitektur - in diesem Fall durch große Tafeln - die Sicht auf das Großobjekt aus einem anderen Bereich verdeckt, damit es nicht von der Ausstellung auf Ebene drei ablenkt. Somit wurde die visuelle Dominanz relativiert.

Werner führt weiter aus, dass sich die Ausstellungsgestaltung zwar „klar als eigenes Element von der Architektur des Hauses absetzen“¹⁵⁵ soll, im gleichen Absatz fordert er jedoch eine Unterordnung hinsichtlich des Objektes. Als beste Ausstellungsarchitektur kürt er jene, die man nicht sieht. Dies erinnert stark an die Debatte um Ausstellungsinszenierung und Fischer-Lichtes Erklärung von Inszenierung, die von Fall zu Fall entweder durch Erkennen oder Nicht-Erkennen wirkt. Insofern ist Werner eher als Skeptiker von inszenierten Ausstellungen einzuordnen. Dieser Eindruck verstärkt sich auch durch seine Ausführung zu Vermittlungsmedien im Museum. Grundsätzlich fordert er eine möglichst sparsame Anwendung. Je nach Aussagekräftigkeit des Objekts sollen Vermittlungsmedien, von der Objektbeschriftung bis zu Computern, eingesetzt werden.

Auch dieser Ansatz bietet sich hinsichtlich der Analyse der Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* an, da relativ viele Vermittlungsmedien zum Einsatz kommen.

In seiner fast hundertjährigen Geschichte hat sich im Technischen Museum Wien viel verändert. Im folgenden Kapitel werden nun das Schaubergwerk, das 1915 eröffnet

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 35.

¹⁵⁴ Ebd. S. 35.

¹⁵⁵ Ebd. S. 35.

wurde und die Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung*, die es seit 2005 zu besichtigen gibt, auf die Darstellungsweise von Technik untersucht. Dabei ist interessant welchen Technikbegriff die Ausstellung produziert, welche Strategien zur Vermittlung verfolgt werden und in welcher Tradition diese stehen.

5 Fallbeispiel 1: Das Schaubergwerk des TMW

5.1 Historische Werkstatt

Für die frühe Einrichtung des Schaubergwerks im Technischen Museum Wien gab es zwei Gründe. Einerseits hatte Exner bei der Weltausstellung von 1900 in Paris die museale Inszenierung eines Schaubergwerks bewundert und andererseits hatte auch das *Deutsche Museum* in München bereits 1906 provisorisch ein Schaubergwerk eingerichtet und den Besuchern zugänglich gemacht.¹⁵⁶ So wurde im Keller unter dem Osttrakt des Gebäudes auf einer Fläche von 300 Quadratmetern auf zwei Ebenen ein Steinkohlebergwerk nachgestellt. Als Vorbild diente die *Gabrielen-Zeche*, ein Bergwerk in Karwin in Mähren.

Nach der ersten Stufe des Ausbaus 1914 konnte man auf einem zirka 100 Meter langen Rundweg mehrere Stationen abgehen.

In der ersten Ausbaustufe von 1913/14 führt der rund 100 Meter lange Rundweg an mehreren Stationen vorbei, die den Steinkohlebergbau der Monarchie am Höhepunkt seiner Entwicklung mit Holzausbau, Druckluftbetrieb und beginnender Elektrifizierung zeigen. Zu sehen sind u. a. der Füllort eines Förderschachts, eine Schrämmmaschine, ein Bremsberg mit Seilförderung, eine Kettenförderung, eine Grubenlokomotive sowie eine Rettungs- und eine Gezähkammer. Viele Maschinen werden in Funktion gezeigt, und in den Abbaubereichen unterstützen lebensgroße Puppen in Arbeitskleidung zusätzlich die vermeintliche Realität.¹⁵⁷

Die ursprüngliche Version des Bergwerks erfuhr eine zweimalige Erweiterung, um den weiteren technischen Stand des Bergbaus darstellen zu können. Für die Arbeit will ich das Hauptaugenmerk jedoch auf den ersten, historisch interessanteren Teil legen. Die Inszenierungsstrategie wurde auch im neueren Teil des Schaubergwerks weiter mit naturalistischen Kulissen durchgezogen. Es erweckt nicht nur aufgrund seiner unkonventionellen Darstellungsform Interesse, sondern auch durch den historischen Kontext. Es dokumentiert neben dem Abbau von Steinkohle um die Jahrhundertwende, auch ein Stück Geschichte musealer Praktiken. Das Ausstellungsbereich ist selbst zum musealen Gegenstand geworden. Somit entsteht eine zweite Ebene der Betrachtung. Bei den Führungen wird auf das Alter des Bergwerks hingewiesen.

¹⁵⁶ Lackner, Helm. „Das Schaubergwerk“. *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen.*

¹⁵⁷ Ebd. S. 2.

In den *Richtlinien für die Tätigkeit der Fachkonsulenten*¹⁵⁸ beschreibt Direktor Ludwig Erhard 1914 in einem Unterpunkt die idealen musealen Darstellungsarten:

Das Technische Museum sollte keine vom „Gespenst der Langeweile bedrohte Raritäten-Sammlung“, sondern „mit den Interessen der Gegenwart innig verknüpft und vom Atem des Lebens durchdrungen werden.“¹⁵⁹ Um dies zu erreichen, beschrieb Erhard verschiedene Darstellungsweisen. Neben wissenschaftlichen Apparaten, naturgroßen Objekten, Modellen, Nachbildungen und kombinierten Darstellungen, nennt Erhard die historischen Werkstätten. Um die Entwicklungsgeschichte und den neuesten Stand der Technik zu veranschaulichen sollten keine „bloßen Werkzeugsammlungen“, sondern „vollständige historische Werkstätten“ als „wirksames Gegenstück zur modernen Betriebsweise“¹⁶⁰ ausgestellt werden.

Nichtssagende Theaterdekorationen wären bei den historischen Werkstätten zu vermeiden, der volle Reiz des Altertümlichen sollte vielmehr durch die Ursprünglichkeit oder die getreue Nachbildung von Arbeitstätten aus der Zeit des früheren Handwerkes und durch die Verwendung echter alter Einrichtungen und Gerätschaften erzielt werden.¹⁶¹

Das Originalobjekt und eine möglichst getreue Nachbildung sollten den für das Museum wichtigen Authentizitätsfaktor wahren. Im Punkt vier der Richtlinien, *Mittel zur Verlebendigung*, macht Erhard auf die Steigerung der Erkenntnisleistung der Besucher durch die Verlebendigung der Inhalte aufmerksam. Maschinen sollten in Betrieb genommen werden können, um zum besseren Verständnis beizutragen.

Das lebhafteste Interesse, das erfahrungsgemäß aus der Beobachtung von Bewegungsvorgängen quillt, ist von dem Standpunkte der Musealtechnik aus sehr zu beobachten. Die Vorführung bewegter Mechanismen, Maschinen und Modelle muss daher als das pädagogisch wirksamste Mittel mit allem Nachdruck angestrebt werden.¹⁶²

Durch historische Werkstätten und Originalmaschinen in Bewegung wollte man also die Wahrnehmung der Besucher schärfen und auch mehrere Sinne ansprechen. Mit dem Schaubergwerk ist man genau diesen Kriterien Erhards gefolgt.

¹⁵⁸ Erhard, Ludwig. „Richtlinien für die Tätigkeit der Fachkonsulenten.“ Wien. 1914. TMW Archiv, BPA-007384

¹⁵⁹ Ebd. S. 1.

¹⁶⁰ Ebd. S. 2.

¹⁶¹ Ebd. S. 2.

¹⁶² Ebd. S. 3.

5.2 Theatrale Ausstellung in situ

Barbara Kirshenblatt-Gimblett unterscheidet in ihrem Aufsatz *Objects of Ethnography* zwischen zwei Ausstellungsarten, *in situ* und *in context*.

In der Einleitung ihres Buches *Destination Culture* betont sie den theatralen Charakter von Ausstellungen: „Exhibitions are fundamentally theatrical, for they are how museums perform the knowledge they create.“¹⁶³ Das Museum ist aus seinem Selbstverständnis eine Bildungsanstalt, die Bedeutungen, Informationen und Wissen erzeugt und vermitteln will. Diese Inhalte müssen dementsprechend dargeboten werden. Dabei unterscheidet sich der theatrale Charakter von *in situ* und *in context* Displays. „These two modes of display differ in their approach to the performativity of objects and the nature of their mise-en-scène.“¹⁶⁴

Bei *in situ* Displays werden Originalschauplätze nachgeahmt. Es geht nicht um Einzelobjekte, die unter einem speziellen Blickwinkel in einen neuen Kontext gebracht werden, sondern um eine nachahmende Darstellung der Wirklichkeit. Kirshenblatt-Gimblett erläutert, dass bei *in situ* Displays die Erfahrung, *experience*, im Mittelpunkt steht. Sie vergleicht den Effekt einer solchen Darstellung mit dem Reisen. Man versetzt sich an einen anderen Ort, an dem ein Thema durch die eigene Erfahrung näher gebracht wird.

Das Schaubergwerk ist mit Kulissen ausgestattet. Die Bemalung der unebenen Wände mit schwarzer, grauer und brauner Farbe dient der Illustration der einzelnen Gesteinsschichten und Kohleflöze. Am Boden verlaufen großteils Schienen und vereinzelt kommt man bei einem Rundgang an halbvollen Hunten - Wägen zur Kohlebeförderung - vorbei. Ein möglichst authentischer Eindruck wird vermittelt.

Die folgenden Abbildungen drei und vier veranschaulichen den Illusionscharakter einer *in situ* Darstellung. Man sieht eine Kettenförderanlage, mit der volle Hunte aus dem Berg und leere in den Berg transportiert wurden. In der jeweils linken Bildhälfte ist eine perspektivische Kulissenmalerei zu sehen. Die Abbildung weiterer Schienen und Hunte soll andeuten, dass die Wege im Berg viel länger waren, als im Schaubergwerk und der Kettenförderer die Hunte über weite Strecken transportierte.

¹⁶³ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.). Introduction. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998. S. 3.

¹⁶⁴ Ebd. S. 3.



Abb. 3. Kettenförderer im Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116812.



Abb. 4. Kettenförderer im Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116818.

An der rechten Seite sind mit dunkelgrauer sowie hellgrauer Farbe die Gesteinsschichten nachempfunden und am Boden verlaufen Schienen. Somit ist eine Bühne für die Originalobjekte geschaffen.

Kirshenblatt-Gimblett beschreibt *in situ* Darstellungen als mimetische Konstruktionen und betont dabei, dass sie niemals neutral beziehungsweise objektiv sind. Die möglichst originalgetreue Nachstellung kann das Original nicht ersetzen.

They are not a slice of life lifted from the everyday world and inserted into the museum gallery, though this is the rhetoric of the mimetic mode. On the contrary, those who construct the display also constitute the subject, even when they seem to do nothing more than relocate an entire house and its contents [...]. Just as the ethnographic object is the creation of the ethnographer, so too are the putative cultural wholes of which they are part.¹⁶⁵

Eine weitere Gefahr bei *in situ* Displays, liegt laut Kirshenblatt-Gimblett darin, dass die aufwendige Gestaltung der Ausstellung die eigentlichen Inhalte, die die Ausstellungsmacher transportieren wollen, in den Hintergrund drängt: „There is the danger that theatrical spectacle will displace scientific seriousness, that the artifice of the installation will overwhelm ethnographic artifact and curatorial intention.“¹⁶⁶

Hanak-Lettner setzt hier an und beschreibt die Widersprüchlichkeit wenn es um Mimesis als Ausstellungspraxis geht, denn die Akteure der Ausstellung, die Dinge und die Besucher handeln „von sich aus nicht mimetisch“. Darin sieht er einen fundamentalen Unterschied zwischen den Medien.¹⁶⁷

Beim Fallbeispiel des Bergwerks werden diese Punkte in der folgenden Analyse von Interesse sein. Es stellen sich Fragen nach dem Gleichgewicht zwischen Hülle und Inhalt, dem theatralen Charakter des Displays sowie nach dem Ausstellungsbesuch als „performativen Akt“¹⁶⁸, wie ihn Muttenthaler charakterisiert.

Dabei interessiert vor allem, wie das Display und die einzelnen Objekte darin animiert werden.

5.3 Analyse

Bei den Maschinen, die im Bergwerk ausgestellt sind, handelt es sich um Originalobjekte aus der *Gabrielen-Zeche*. Eine Vielzahl der historischen Maschinen können noch in Betrieb genommen werden, doch das allein ist nur ein Teil der musealen Inszenierung.

¹⁶⁵ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.). „Objects of Ethnography.“ *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998. S. 20.

¹⁶⁶Ebd. S. 21.

¹⁶⁷ Hanak-Lettner. 2008. S. 121.

¹⁶⁸ Muttenthaler, Wonisch. 2003. S. 71.

Der Besuch des Schaubergwerks kann nur mit einer Führung erfolgen. Dadurch bekommt der Rundgang einen speziellen performativen Charakter. Im Gegensatz zu *in context* Displays gibt es innerhalb der künstlich angelegten Stollen keine Objektbeschriftungen oder Informationstafeln, die Kirshenblatt-Gimblett als einzelne Teile eines Drehbuchs beschreibt, die die Objekte animieren. Vielmehr vermittelt im Bergwerk der Kulturvermittler das Wissen - abgesehen vom Vorwissen, das die Besucher mitbringen, vermittelt der Kulturvermittler. Die Führung ähnelt somit einer Theateraufführung.

An dieser Stelle muss ich darauf aufmerksam machen, dass ich im Zuge meiner Berufstätigkeit im Technischen Museum Wien selbst auch durch das Bergwerk führe. Für die Analyse des Bereichs habe ich Führungen von Kollegen mitgemacht und Parallelen in der Vermittlung herausgefunden. Dabei ging es nicht um Zahlen, Daten und Fakten, sondern darum, wie die Kulturvermittler die *in situ* Darstellung thematisieren. Das heißt, wie sie die Besucher konkret auf die weiter oben genannten Aspekte, wie den theatralen Charakter des Displays aufmerksam machen. Interessant ist ob und wie die Kulturvermittler während einer Führung die Unterschiede zwischen Original und musealer Darstellung ansprechen.

Zuerst möchte ich nach Fischer-Lichtes strukturanalytischen Ansatz Zeichensysteme als Isotopien ausgrenzen, da man die Analyse von dieser Ebene aus beginnt.

5.3.1 Beleuchtung

Die Führung beginnt indem der Kulturvermittler die Gruppe am Treffpunkt in der Mittelhalle abholt. Er trägt die gesamte Besichtigung über eine mit Akkus betriebene Lampe mit sich. Die Beleuchtung im Bergwerk ist sehr schwach gehalten, um die realen Lichtverhältnisse darzustellen. Vereinzelt sind erhellen Lampen punktuell den Gang. Will der Kulturvermittler auf Details aufmerksam machen, leuchtet er diese mit Hilfe seiner Lampe aus. gibt es Lichtschalter. Manche der Stationen, wo einzelne Arbeitsschritte im Kohleabbauprozess gezeigt werden, können über Lichtschalter an den Innenwänden der Nischen zusätzlich beleuchtet werden. Dies hat die Wirkung, als würde ein Vorhang geöffnet und die Bühne sichtbar. So kann der Kulturvermittler die Handlung steuern.

5.3.2 Kostüm

Nach einer Begrüßung und einer Einleitung über die Geschichte der *Gabrielen-Zeche* erreicht die Gruppe über die Außentreppe im Osttrakt die schwere Eisentür, die zum Stollen führt. Bevor das Bergwerk betreten wird, können sich die Führungsteilnehmer mit Helmen ausrüsten. Einerseits dient dies der Sicherheit, andererseits ist es Teil der Inszenierung. Um ein echtes Bergwerk zu betreten, muss man sich auch entsprechend ausrüsten.

Bei der Nachstellung bekommt der Helm Kostümcharakter. Hier zeigt sich absolut der *experience Faktor*, wie ihn Kirshenblatt-Gimblett charakteristisch für *in situ* displays definiert hat, absolut gegeben. Gerade bei Kindern ist die Abenteuerlust zu spüren. Spannung wird aufgebaut. Mit Lampe und Helm ausgestattet betritt man den dunklen Eingangsbereich der Zeche.

5.3.3 Illusionsraum

Die Kulturvermittler machen während der Führung immer wieder darauf aufmerksam, dass es sich nicht um ein echtes Bergwerk handelt. Dabei betont so mancher die Vorteile der Nachahmung. Die Wege seien kürzer und die Gefahren, die in echten Bergwerken herrschten, wie etwa Wasser- oder Stolleneinbruch und Methangasexplosionen, wären hier kein Thema. Es käme zu einer geringeren Hitzeentwicklung. In der originalen *Gabrielen-Zeche*, einem Untertagebergwerk, das bis in 500 Meter Tiefe reichte, war die Hitzeentwicklung groß. Somit erscheint die Nachbildung wohl als bessere Variante für Anschauungszwecke, nach dem Motto: Sehr realistisch und dabei besser als das Original.

Die Kulturvermittler weisen darauf hin, dass es sich nicht um ein „slice of life“¹⁶⁹ handelt, wie Kirshenblatt-Gimblett es kritisch benennt. Jedoch bemühen sie sich die authentische Nachbildung positiv darzustellen und die Unterschiede den Besuchern als Vorteile zu präsentieren.

¹⁶⁹ Kirshenblatt-Gimblett. 1998. S. 20.

5.3.4 Führung

Vom Eingangsbereich folgt die Gruppe ihrem Ausstellungsführer auf einem Rundgang. Die Kulturvermittler gestalten ihre Führungen von der Schwerpunktsetzung her jeweils unterschiedlich und auch der Rundgang wird je nach Konzeption der Führung in beide Richtungen begonnen.

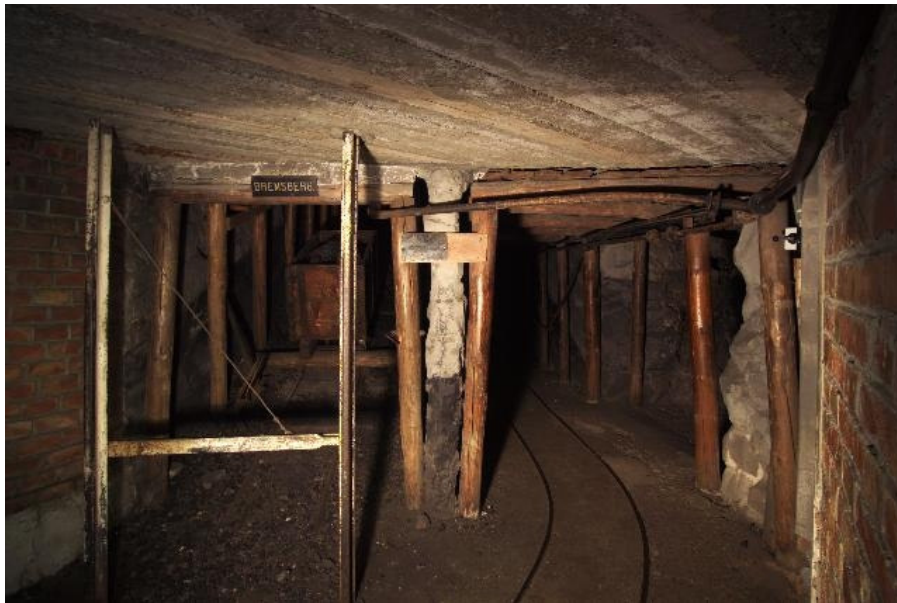


Abb. 5. Bremsberg im Schaubergwerk des TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116819.

Der Weg durchs Bergwerk ist schmal und niedrig, wobei auf weiten Strecken verlaufen Schienen. Stationen, Einbuchtungen in der Wand säumen den Rundgang.

Diese Stationen möchte ich als Klasseme definieren. Liest man die gesamte Ausstellung als Text, so könnte man die Klasseme als einzelne Sätze sehen, die sich aus mehreren Einzelzeichen zusammen setzen. Auf Abbildung fünf sieht man die Station Bremsberg. Zu jeder Station gibt es zu vermittelnde Inhalte. Der Bremsberg diente im Bergwerk dazu, die voll beladenen Hunte auf einer schrägen Verbindung von einer höher gelegenen zu einer nieder gelegenen Ebene zu transportieren.

Die Klasseme geben also Einblicke in kleine Räume und können als Szenen der Handlung gesehen werden. Ein Beispiel ist die Kammer des Steigers, des Vorarbeiters im Berg. In der Steigerkammer sind Originalobjekte wie ein Grubentelefon oder ein Medizinschrank zu sehen. Das Arrangement vermittelt das Gefühl, dass der Arbeiter jeden Moment die Arbeit wieder aufnehmen könnte.

In weiteren Stationen erfolgt die Darstellung einzelner Arbeitsschritte im Abbauprozess dargestellt. Originalmaschinen stehen in Arbeitsposition und die meisten können in Betrieb genommen werden. Dabei machen die Kulturvermittler auf die laute Geräuscentwicklung aufmerksam. Die Wahrnehmung durch mehrere Sinne wird betont. Einige fordern dazu auf, sich die Situation mit mehreren laufenden Maschinen vorzustellen.

Bei einigen Stationen gibt es auch lebensgroße Puppen zu sehen. In einer niedrigen Einbuchtung liegt beispielsweise eine Puppe in Arbeitsposition mit Hammer und Meisel in den Händen. Damit soll die harte händische Arbeit in niedrigen Stollen, die für die großen Maschinen zu eng und niedrig waren, gezeigt werden.

Manche Kulturvermittler leiten einige Stationen ein, indem sie die Puppen personifizieren. Zum Beispiel: „Hier sehen wir einen Kumpel, der händisch die Kohle aus dem Berg schlägt.“ Somit wird eine richtige Szene aufgebaut. Die Besucher werden angeregt, sich die Situation vorzustellen und sich in die Arbeiter der damaligen Zeit hineinzusetzen. Auf diese Weise wird die Erfahrung, wie sie Kirshenblatt-Gimblett benennt, vertieft. Die Gesundheit und die schweren Arbeitsbedingungen der Bergwerksarbeiter werden aufgegriffen. Die folgende Abbildung zeigt eine der Stationen, wo so eine Puppe platziert ist. Durch die Führung soll diese in der Vorstellung der Besucher animiert werden.



Abb. 6. Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116801.

Bei einer anderen Station wird Kinderarbeit im Berg thematisiert. Man sieht eine Puppe in gebückter Position, die ein Kind darstellen soll, das einen Schubkarren durch einen besonders niedrigen Stollen schiebt. Die Kulturvermittler fragen manchmal an dieser Stelle die Kinder, ob sie sich vorstellen können, im Bergwerk zu arbeiten anstatt in die Schule zugehen. Es wird also persönlich auf die Besucher eingegangen und somit der individuelle Erfahrungswert gesteigert. Die Vorstellung hinterlässt bei den meisten Kindern Eindruck.

Die Mehrzahl der Kulturvermittler legt ihre Führung so an, dass sie die Besucher anregen sich in die Situation der Arbeiter hineinzusetzen. Beim Eintreten soll man sich den Beginn einer Arbeitsschicht, beim Hinausgehen das Ende einer Schicht vorstellen. Somit bekommen die Führungen einen starken sozial-historischen Charakter. Bei der Erklärung der technischen Aspekte werden die Maschinen meist in Betrieb genommen, um die Funktionen zu veranschaulichen.

Der Besuch des Bergwerks ist für viele eine besondere Erfahrung im Museum, die sich von den Rundgängen in anderen Ausstellungen des Hauses unterscheidet. Die Inszenierungsstrategie ist alt, aber bewährt. Diese Form von *in situ* Darstellungen bilden bis heute eine Tradition, die immer noch als interessant empfunden und weiter ausgereift wird. Somit nehmen derartige Displays einen festen Platz in der Ausstellungspolitik und musealen Praxis von Museen ein.

Schaubergwerke sind bis heute das extremste Beispiel einer musealen Inszenierung mit dem Anspruch möglichst realistischer Nachbildungen konkreter Vorbilder durch Bergbauexperten [...] In den letzten Jahrzehnten entstanden weltweit zahlreiche erlebnisorientierte Untertage-Inszenierungen, die zusätzlich durch Akustik, Geruch und Bewegung die Realität annäherungsweise zu imitieren versuchen.¹⁷⁰

Die sinnliche Anmutungsqualität der Dinge, wie sie Korff benennt, wird mit derartigen Displays auf die Spitze getrieben. „Der sinnliche Affekt wird als Movens der Erkenntnis eingesetzt.“¹⁷¹ Dabei läuft man jedoch Gefahr, dass das eintritt, wovor Kirshenblatt-Gimblett bei *in situ* Displays warnt. Die Hülle könnte den Inhalt verdrängen.

5.4 Technikbegriff

Im Schaubergwerk wurde und wird ein Technikbegriff bestimmt und vermittelt, der eine Zwischenposition einnimmt.

¹⁷⁰ Lackner, Helm. „Das Schaubergwerk.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen.*

¹⁷¹ Korff, Gottfried. 2000. S. 47.

Der Soziologe Werner Rammert definiert zwei Technikbegriffe, die Sachtechnik und die Handlungstechnik. Im folgenden Teil beziehe ich mich ausschließlich auf Rammerts Text *Konturen der Techniksoziologie: Begriffe, Entwicklungen und Forschungsfelder einer neuen soziologischen Teildisziplin*.¹⁷²

Unter dem Begriff der Sachtechnik versteht Rammert den materiellen Technikbegriff, der künstlich hergestellte sachliche Artefakte, wie Maschinen, Geräte oder Werkzeuge fasst, die einen Zweck oder eine Funktion in einem Handlungsablauf oder einer Produktionskette erfüllen. In diesem Kontext spricht man von Technik im engeren Sinn, von der Sachtechnik. Während der Sachaspekt im Vordergrund steht, rückt der Handlungsaspekt in den Hintergrund. Er ist charakteristisch für die industrielle Maschinentechnik.

Rammert versteht unter Technik im weiteren Sinn die Handlungstechnik, Technik als Aktion. Verfahrensweisen von Handeln und Denken, wie die Rhetorik oder trainierte Bewegungsabläufe fallen darunter. Es geht immer um die möglichst beste strategische Ausrichtung auf einen Zweck, bestimmten Regeln folgend. Im Gegensatz zur Sachtechnik steht bei diesem Begriffsverständnis von Technik der Handlungsaspekt im Vordergrund. Werkzeuge sind jedoch auch im Begriff versammelt. Er orientiert sich an dem Modell des methodischen Handelns und Handwerkens in der antiken Gesellschaft. Diese Begrifflichkeit bezeichnet die vorindustrielle Handwerkstechnik.

Im Schaubergwerk werden beide Technikbegriffe bedient. Zum einen wird das Augenmerk besonders auf die mit Druckluft betriebenen historischen Maschinen, die Ende des 19. Jahrhunderts im Einsatz waren, gelegt. Die Auswirkungen der Industrialisierung im Bergbau werden deutlich, da die Arbeitseffizienz durch die Leistungen der Maschinen gesteigert wurde und der Handlungsaspekt der Arbeiter in den Hintergrund trat.

Zum anderen gibt es jedoch, wie schon weiter oben beschrieben, auch Stationen im Schaubergwerk, die für Maschinen unerreichbare Bereiche darstellen. Dort musste Kohle allein mit Handwerkstechnik, dem methodischen Handeln, abgebaut werden. Somit halten sich die beiden Technikbegriffe im Schaubergwerk die Waage.

¹⁷² Rammert, Werner (Hg.) „Konturen der Techniksoziologie: Begriffe, Entwicklungen und Forschungsfelder einer neuen soziologischen Teildisziplin.“ *Technik aus soziologischer Perspektive: Forschungsstand, Theorieansätze, Fallbeispiele. Ein Überblick*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. S. 10-13.

6 Fallbeispiel 2: Alltag - Eine Gebrauchsanweisung



Abb. 7. „Titelschriftzug“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* im TMW. Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.

6.1 Einleitung

Im letzten Kapitel dieser Arbeit soll die Ausstellungsinszenierung der Dauerausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* besprochen werden.

Diese Ausstellung wurde am 13. Oktober 2005 als letzte großflächige Dauerausstellung des Technischen Museums Wien eröffnet. Im Osttrakt der Ebene drei des Gebäudes sind auf einer Fläche von 2 300 Quadratmetern zirka 2 100 Objekte zu sehen, die mit Hilfe verschiedener Mittel in Szene gesetzt werden. 1000 Bilder, 30 Bildschirme, auf denen insgesamt etwa 250 Minuten Filmmaterial abgespielt werden, 25 interaktive Stationen und 22 Rauminstallationen tragen zum Gesamterscheinungsbild und zur Vermittlung des Themas bei.¹⁷³

Im Gegensatz zum Schaubergwerk handelt es sich um eine interaktive Ausstellung, in der verschiedene Medien zum Inszenierungskonzept gehören. In ihrem Aufsatz *Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes* bezieht die Autorin Heide Hageböling folgende Stellung. Sie bezeichnet Medien als „Filter,

¹⁷³ Vgl. „Alltag - Eine Gebrauchsanweisung.“ *Forum. Magazin Technisches Museum Wien*. Nr.3/2005. Wien: TMW. 2005. S. 11.

durch die wir die Welt wahrnehmen“. Sie seien keine „ausgrenzbaren Produkte, die nur für bestimmte Erfahrungsbereiche relevant sind“¹⁷⁴.

Sie sind ein nicht lösbarer Bestandteil unserer Realität, [...] Ausstellungen, das heißt räumlich organisierte Kommunikation und Szenarien, sind von medialen Veränderungen ebenso wenig ausgenommen wie die Museen, es sei denn, sie werden selbst zum musealen Gegenstand.¹⁷⁵

Beim Schaubergwerk ist diese Musealisierung der Ausstellungsinszenierung offensichtlich. Im Gegensatz dazu werden in *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* mediale Veränderungen nicht ausgeklammert. Hageböling unterscheidet zwischen „exponatbegleitenden medialen Installationen und eigenständigen medialen Installationen, die nun selbst zum Artefakt beziehungsweise aufgrund der inhaltlichen Vermittlung zum Exponat werden“.¹⁷⁶ In der folgenden Analyse werden diese beiden Arten von medialem Einsatz in der Inszenierung besprochen.

6.2 *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* / Synopsis eines Wissensgebäudes

Für die Analyse stütze ich mich vorrangig auf meine häufigen Besuche und das Magazin des Technischen Museums Wien, *Forum*, dessen dritte Ausgabe im Jahr 2005 der Ausstellung gewidmet war. Nachdem ich selbst als Kulturvermittlerin im Technischen Museum Wien arbeite, kenne ich auch die Führungsunterlagen für die Ausstellung. Für die Arbeit will ich sie jedoch nicht verwenden. Ich möchte trotzdem darauf hinweisen, dass ein absolut unvorbelasteter Zugang dadurch nicht gänzlich gewährleistet werden kann, da ich manche Intentionen der Kuratoren kenne.

Wie der Name der Ausstellung schon verrät, geht es um die Verwendung von Technik im Alltag. Fragen nach der Veränderung durch den Einzug der Technik in den privaten und öffentlichen Raum werden gestellt und Auswirkungen deutlich gemacht. Dabei lässt sich zweifellos ein techniksoziologischer Ansatz erkennen.

Wenn man die Ausstellungen des Technischen Museums Wien und ihre Platzierungen im Gebäude genauer betrachtet, wird eine Art innere Dramaturgie des Museums sichtbar, die sich nicht zuletzt in den verschiedenen Technikbegrifflichkeiten widerspiegelt.

¹⁷⁴ Hageböling, Heide. „Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes.“ *Museumskunde* 71/ Heft 2. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 177.

¹⁷⁵ Ebd. S. 177.

¹⁷⁶ Ebd. S. 185.

In den Ebenen eins und zwei wird eine Art Basis geschaffen. Im Bereich *Natur und Erkenntnis* werden physikalische Phänomene erläutert. Im Bereich *Energie* kann man sich über Energie- und Antriebsformen informieren. Zum Beispiel wird die Elektromagnetische Induktion, der Dynamo und der Elektromotor erklärt. Der Fokus liegt auf der Funktionalität der technischen Geräte. Somit ist eine Art Fundament gegeben sich mit den weiteren Bereichen auf höheren Ebenen auseinanderzusetzen.

In dem Aufsatz *Konzeption, Darstellung, Vermittlung*¹⁷⁷ beschreibt Thomas Werner die Abteilung Alltagstechnik als Synopsis aller Bereiche. Das Museumsgebäude erscheint somit im doppelten Sinn als Wissensgebäude zu sehen. Je höher man kommt, desto mehr Wissen ist vorauszusetzen, beziehungsweise desto mehr Wissen kann man sich aneignen.

Demnach beschäftigt man sich in der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* nicht mehr, zumindest nicht mehr vorrangig, mit der Funktion des Elektromotors, der den Fön antreibt, sondern beispielsweise mit dem Gerät als Symbol der Elektrifizierung der Haushalte. Dem Gebrauch des Geräts, wie der Name der Ausstellung verdeutlicht, gilt der Vorrang. Dabei steht die Wechselwirkung zwischen Mensch und Technik im Vordergrund. Werner Rammert definiert Techniksoziologie folgendermaßen.

Die Techniksoziologie ist diejenige soziologische Teildisziplin, die sich speziell mit der sozialen Dynamik der technischen Entwicklung befasst. Ihr geht es sowohl um die Implikationen, die technische Neuerungen für menschliches Handeln und soziale Verhältnisse mit sich bringen, als auch um die sozialen Konstitutionsregeln unterschiedlicher Techniken.¹⁷⁸

Einerseits sind die sozialen Bedingungen, unter welchen technische Entwicklungen stattfinden, interessant, andererseits die sozialen Auswirkungen ihrer Ausbreitung.

Die ausgestellten Objekte stammen aus dem Sammlungsbereich Bau-, Alltags- und Umwelttechnik. Dieser umfasst Haus- und Bautechnik, Haushaltstechnik, Schutztechnik, Umwelttechnik, Spielgeräte und Körpertechnik, also Medizintechnik, Prothetik und Gewerbehygiene.

Die Ausstellung wurde jedoch nicht in diese Kategorien eingeteilt. Neun Verbenpaare benennen die einzelnen Abteilungen, in denen Objekte aus verschiedenen der oben genannten Sparten gezeigt und unter dem spezifischen Blickwinkel der Tätigkeit in Beziehung gesetzt werden. Der Umgang mit, beziehungsweise der Gebrauch von

¹⁷⁷ Werner. 1996. S. 33-35.

¹⁷⁸ Rammert. 1993. S. 9.

Technik steht im Mittelpunkt, was den techniksoziologischen Ansatz gut sichtbar macht.¹⁷⁹

Die Abteilungen sind wie folgt bezeichnet: wünschen/vorstellen, messen/ordnen, ersetzen/hinzufügen, beleuchten/sichtbarmachen, versorgen/konsumieren, verwandeln/erhalten, antreiben/bewegen, schützen/überwachen und entsorgen/verbergen. Mit dieser Art Neueinteilung wird die Bedeutung von Technik im Alltag anders hinterfragt. Es sollen „an vertraute Gegenstände neue Fragen gestellt“¹⁸⁰ werden, wie es im Magazin *Forum* heißt.

Wie und warum Dinge geordnet werden, bildet eine zentrale Frage in der Ausstellungskonzeption. Konventionelle Ordnungssysteme für die Kategorisierung von Wissen verschiedenster Disziplinen werden hinterfragt. Die gewohnten Denkmuster und –grenzen sollen überwunden werden. Das definierte Ziel der Ausstellung ist es, laut *Forum*, „die bestehenden Sammlungen unter zeitgemäß wissenschaftlich und übergeordneten Fragestellungen zu präsentieren.“¹⁸¹

Um diesen zeitgemäßen wissenschaftlichen Zugang zu transportieren, sind auch die Inszenierungsmittel dementsprechend gestaltet. Dazu gehört selbst die Werbung für die Ausstellung. Zur Zeit der Eröffnung 2005 hingen in Wien Plakate zur Ausstellung. Eines zeigte einen Toaster, in den eine Socke gehalten wurde, ein anderes wie ein Spiegelei gefönt wird. Diese Plakate weckten Neugierde und sollten darauf aufmerksam machen, dass es um den Gebrauch von Technik und ihren Einzug in das Alltagsleben geht. Bei *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* handelt es sich um eine *in context* Darstellung.

6.3 Theatrale Ausstellung in context

Die Abteilung präsentiert sich wie erwähnt im Gegensatz zum Bergwerk als eine *in context* Ausstellung. Bei *in context* Displays setzen sich die Ausstellung und ihr Gesamtkontext laut Kirshenblatt-Gimblett aus einer Serie von einzelnen Geschichten zusammen. *In context* displays hängen demnach vom „drama of the artifact“ ab. Jedes Objekt hat seine eigene Vergangenheit zu erzählen. Diese wird dargelegt um das Objekt

¹⁷⁹ Forum. 2005. S. 4.

¹⁸⁰ Ebd. S. 4.

¹⁸¹ Ebd. S. 4.

zu animieren: „In-context displays as we know them from the history of museums depend on the drama of the artifact. Objects are the actors and knowledge animates them.“¹⁸²

Um das Wissen für die Animation der Objekte zu erlangen, sind die Objekte beschriftet. Kirshenblatt-Gimblett vergleicht die Vielzahl von Objektbeschreibungen eines *in context* Displays als Drehbuch der Ausstellung. So entstehen einzelne Szenen und ihre Summe ergibt die Gesamthandlung.

Their script is a series of labels. Scenes are built around processes of manufacture and use. The larger narrative may be a story of evolution or historical development. The performative mode is exposition and demonstration. The aesthetic is one of intelligibility.¹⁸³

Bei Führungen ist es der Kulturvermittler, der die Objekte zum Sprechen bringt. Er hat sein eigenes Drehbuch, nach dem er die Besucher führt. Durchwandert der Besucher die Ausstellung allein, wählt er seinen eigenen Weg durch die einzelnen Bereiche. Es ist kein Weg vorgegeben. Jeder Betrachter lässt seine Blicke anders schweifen. Nachdem es keine festgelegte Narration gibt und die einzelnen Abschnitte der Ausstellung beliebig „kombiniert“ werden können, ist Fischer-Lichtes strukturanalytischer Ansatz für eine Einteilung vorab interessant.

Die neun Abteilungen, die mit Verbenpaaren betitelt sind, können als Isotopien definiert werden. Es handelt sich also um eine Bestimmung nach dem syntagmatischen Verfahren, nachdem bei einer Theateraufführung Einzelsegmente wie Szenen, oder Akte als Isotopien ausgewiesen werden. Ihre Begrenzung erfolgt durch Auf- und Abtritte, Kostüm- und Kulissenwechsel. Im Fall der Ausstellung ist die Abgrenzung der Isotopien ein jeweils neuer Blickwinkel beziehungsweise ein neuer Schwerpunkt, unter welchem die Objekte ausgestellt und betrachtet werden. Deshalb ist auch das Verfahren der Ausgrenzung einzelner Zeichensysteme interessant. Je nach den Inhalten der einzelnen Abteilungen prägen andere Zeichensysteme die Inszenierung. So steht in einem Teil der Ausstellung das Raumkonzept im Vordergrund, in einem anderen fällt das Lichtarrangement besonders auf.

Beide Systeme, das syntagmatische Verfahren und die Ausgrenzung von Zeichensystemen, die parallel verlaufen, kommen bei der Analyse zum Einsatz.

¹⁸² Kirshenblatt-Gimblett. 1998. S. 3.

¹⁸³ Ebd. S. 3.

6.4 Vom Depot in die Ausstellung – der Eingangsbereich

Die Ausstellung kann durch drei Eingänge betreten werden, entweder an den Seiten in den äußeren Rundgang oder in der Mitte auf die Innengalerie. Dazu muss man sich den Grundriss der Ausstellungsfläche vorstellen. Es handelt sich um einen Kreis mit zwei rundum laufenden Bahnen. In der Mitte befindet sich die Kuppelhalle des Osttrakts. Beim Neubau wurden die Ebenen drei und vier um umlaufende Galerien nach innen hin erweitert.

In den Eingangsbereichen werden Depotsituationen nachempfunden. In hohen Vitrinen liegen Objekte aus der Sammlung meist unbeschriftet eng aneinandergereiht. Kaltes Licht aus Leuchtstoffröhren, die dicht über den Vitrinen hängen, erhellen die engen Gänge zwischen den Vitrinen. Die Objekte können nicht ideal eingesehen werden. Dieses Arrangement weist einerseits auf die Funktion des Museums als Sammelstätte, andererseits macht es deutlich, wie wichtig die Präsentation von Exponaten ist, um Inhalte vermitteln zu können. Mit einer Texttafel an einer dieser Vitrinen wird auf die Menge der Sammlungsbestände des Museums aufmerksam gemacht, von denen nur 5-10 Prozent ausgestellt sind. Die Objekte werden immer neuen Fragestellungen unterzogen, weshalb die Auswahl stets eine Herausforderung bedeutet. Die Frage nach der Auswahl und warum ein Objekt musealen Wert hat, wird aufgeworfen. Die Erhaltungsfunktion, das Speichern wie es Korff nennt, avanciert zum Ausstellungsinhalt. Das Museum thematisiert sich selbst als Institution. Der Prozess der Musealisierung selbst wird im mittleren Eingangsraum zur Innengalerie noch intensiver behandelt. Dort befinden sich, neben den großen orangefarbenen Lettern des Ausstellungstitels, verschieden große Glaswürfel. Manche hängen an Drahtseilen von der Decke, andere stehen am Boden. Sie werden jeweils von einem Lichtspot punktuell ausgeleuchtet. In den Glaswürfeln befinden sich verschiedenste technische Alltagsgeräte. Eine Nummer an einer unteren Ecke der Würfel verweist auf die Objektbeschreibungen, die auf einer Tafel an der Wand zu finden sind. Diese tragen jedoch nur Benennungen. So schwebt etwa ein *Eierkocher aus hitzebeständigem Glas 1950/70er Jahre*, ein *elektrisches Massagegerät* oder ein *Gasbügeleisen 1898* in Glaswürfeln über den Köpfen der Besucher.



Abb. 8. „Mittlerer Eingangsbereich“. *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW*. Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.

Dieses Isolieren und einzelne Beleuchten regt die Besucher zum Denken an. Die Art der Präsentation erinnert an ein Kunstmuseum. Das Objekt spricht anscheinend für sich und eigentlich doch nicht. Die Exponate, die hier ausgestellt sind, werden nämlich lediglich benannt. Die Geschichten dazu werden in diesem Bereich nicht verraten. Was es mit ihnen auf sich hat, verrät kein zusätzlicher Ausstellungstext. Die Neugier soll geweckt werden. Der Besucher wird so auf den Weg der Fragestellung der Ausstellung eingeladen. Er soll seine Erwartungshaltungen hinter sich lassen, die Objekte durch eine neue Brille sehen und sie anders als gewohnt nach ihrer Bedeutung befragen. Der Musealisierungsprozess, wie schon ausführlich besprochen, erfordert immer auch eine Reinigung des Objekts von seiner ursprünglichen Funktion. Die historische Distanz zu den ausgestellten Exponaten ist ein wesentlicher Faktor für diesen Prozess. Wie im Kapitel *Musealisierung* besprochen, hindert uns einerseits eine allzu große zeitliche Entfernung daran, Exponate zu begreifen, andererseits kann auch eine geringe zeitliche Entfernung uns dabei behindern die Inhalte der Ausstellung zu erfassen. Gerade bei den technischen Alltagsgeräten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist eine ausgewogene historische Distanz oftmals nicht gegeben und die Nostalgie nimmt überhand.

In *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* geschieht dieser „Reinigungsprozess“ gleich in den Eingangsbereichen und nimmt auch räumlich vergleichsweise viel Platz ein.

6.4.1 Gedankenblasen

Die Raumaufteilung auf der Innengalerie ist sehr großzügig und unterscheidet sich von dem äußeren Rundgang der Ausstellung. Technik aus einer neuen, der Fragestellung der Ausstellung entsprechenden Perspektive zu sehen - diese Intention scheint hier verfolgt zu werden. Neben den Glaswürfeln im Eingangsbereich, lassen vier begehbare, gelbe, von innen beleuchtete, runde Blasen das Thema Alltagstechnik alles andere als gewöhnlich erscheinen.

Die überdimensionalen Blasen sind durch die offene Architektur des Hauses von den Innengalerien der Ebenen zwei und vier gut einsehbar. Sie muten futuristisch an, wecken durch ihr Design die Neugier der Besucher und prägen den Osttrakt des Museums.



Abb. 9. „Gedankenblase auf der Innengalerie“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW. Wien.*
Foto von Autorin, Sept. 2008.

Da die Summe der Ausstellungsstücke und Displays in einer Analyse nicht zur Gänze erfasst werden kann, werde ich im folgenden Teil zu einigen der Abteilungen, die jeweils mit einem Verbenpaar betitelt sind, ein aussagekräftiges Display besprechen.

Dabei sollten einzelne Ausstellungsstücke im Sinne der Strukturanalyse als theatralische Einzelzeichen verstanden werden. Die Displays entsprechen der semantischen Ebene der Klasseme.

Die Ausstellung kann in ihrer Gesamtheit in diesem Rahmen nicht dargestellt werden, eine exemplarische Analyse soll jedoch einen Gesamteindruck vermitteln. Für den inszenatorischen Stil der gesamten Ausstellung gilt, dass die in Kapitel vier besprochenen heutigen Ausstellungsmöglichkeiten, die typologische Reihe, die historische Reihe und die Zeitfenster, oft eingesetzt wurden. Trotz der Vermittlung historischer Fakten werden keine großen Informationsmengen in gebündelter Form auf Texttafeln, beziehungsweise Statistiken oder Diagrammen dargestellt.

Das Thema der Ausstellung ist Alltagstechnik, die von jedem Besucher in irgendeiner Form genutzt wird. Deshalb ist kein spezifisches Vorwissen nötig. Vielmehr geht es darum, sich bewusst zu werden, inwieweit wir von Technik abhängig sind, beziehungsweise inwieweit sie das Leben der Menschen verändert hat.

Aufgrund dessen gibt es auch einige Displays, die keine konkrete Information im konventionellen Sinn vermitteln, sondern durch verschiedene Strategien, wie interaktive Stationen, Themen erlebbar machen. Die Bedeutung wird durch die eigene Erfahrung und persönliche Assoziationen erzeugt, da die meisten Displays nicht offensiv Rezeptionsanleitungen anbieten. Die Inszenierung kann jeweils individuell gelesen und interpretiert werden. Dabei spielen verschiedenste Faktoren eine Rolle. Gerade am Beispiel von *Alltag - Eine Gebrauchsanweisung* hängt die Rezeption der Zuschauer von ihrem Alter ab, da viele Objekte noch in früheren Lebensabschnitten dieser Besucher als Gebrauchsgegenstände präsent waren. Einem zu großen Maß an Nostalgie, die den wissenschaftlichen Anspruch der Ausstellung in den Hintergrund drängen könnte, wird entgegengewirkt. In einzelnen Displays sind die Exponate ihrem natürlichen Einsatzort entrückt. Sie werden nicht ihrer ursprünglichen Verwendung entsprechend in Szene gesetzt. In den folgenden inszenatorischen Beispielen kann man dies gut nachvollziehen.

6.4.2 wünschen/vorstellen

Im gesamten Bereich der Innengalerie werden in den Gedankenblasen, die das ästhetische Erscheinungsbild der Ausstellung maßgeblich prägen, Erwartungs- und Wunschvorstellungen an Technik behandelt. Dieser Bereich bildet in seiner Gestaltung einen Kontrast zur restlichen Ausstellung rund um die Galerie, denn im Gegensatz dazu kommt hier der Weite des Raums eine große Bedeutung zu. Einzelne Themen werden in

den begehbaren Gedankenblasen verhandelt. Zwei große Ledercouchs stehen bereit. Wie der Name schon sagt, erhält der Besucher durch die Ausstellungsgestaltung zum Verweilen geradezu eine Einladung, sich eigene Gedanken zu machen.

Auf eine kleine Gedankenblase, die im hinteren Bereich der Galerie gegenüber des Eingangs an der Decke abgebracht ist, werden in regelmäßigem Abstand folgende Schlagworte projiziert: *energiesparend, bedienungsfreundlich, rückstandsfrei, unzerbrechlich, schmutzabweisend* und *waschaktiv*. Alle diese Worte scheinen Wünsche, die man an technische Haushaltsgeräte hat, zu erfüllen. Es geht im Bereich der Innengalerie um Erwartungshaltungen und Wunschvorstellungen.

Das Innere der Blase mit dem Titel *Zaubern statt Arbeiten* verrät, wie der Wunsch und das Versprechen nach Arbeitserleichterung oder –ersparnis durch den Einzug der Technik in der Werbung der 1920er, wie auch der 1960er Jahren vermittelt wurde. Der Text am Eingang zur Blase gibt darüber Auskunft, dass Feen, Kobolde oder Heinzelmännchen das Phänomen Strom und das selbstständige Funktionieren von elektrischen Haushaltsgeräten in der Werbung versinnbildlichten.

Aus der Innenwand dieser Blase ragen weitere kleinere Blasen unterschiedlicher Größe. In diesen kugelförmigen Schaukästen können einerseits Verpackungen und Werbeschilder betrachtet werden, andererseits Installationen zum Thema. Auch mehrere Filmsequenzen werden in den Schaukästen projiziert.

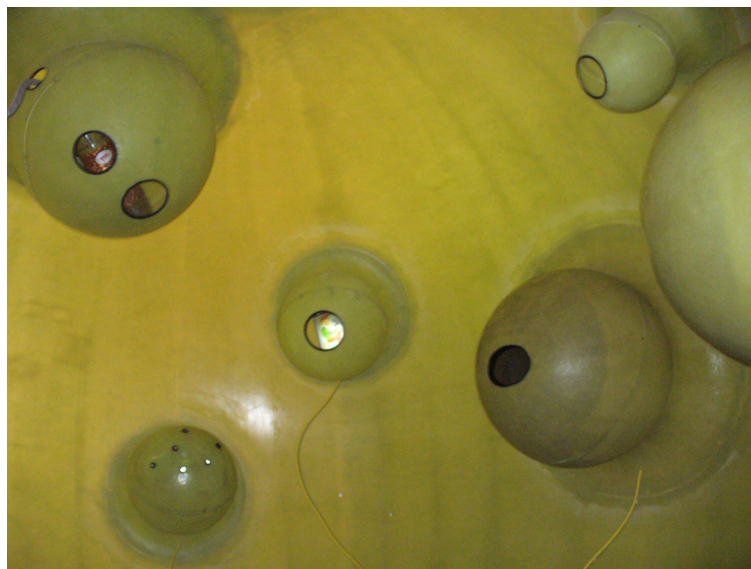


Abb. 10. „Innenansicht einer Gedankenblase“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW. Wien.*
Foto von Autorin, Sept. 2008.

In einem Schaukasten ist beispielsweise eine Waschmittelschachtel neben einem Waschtrog platziert. Die Schachtel mit der Aufschrift „Perzon. Selbstständiges Waschmittel für jede Wäsche“ liegt auf der Seitenfläche. Folgende Szene wird gezeigt: Drei Heinzelmännchen, pantomimisch dargestellt von zwei Männern und einer Frau kommen aus der Packung. Mit vereinten Kräften versuchen sie eine Waschmitteltablette, die etwa halb so hoch ist wie sie, zu dem Waschtrog zu befördern. Sie schieben, schleppen und rollen die Tablette herum. Dabei fallen sie hin und stolpern. Das Ganze wird untermalt mit einem leisen, unverständlichen und sehr hohen schnellen Sprechen. Slapstickeinlagen und Körperkomik verleihen der projizierten Szene Unterhaltungswert. Die meisten Besucher schmunzeln beim Anblick der kurzen Sequenzen.

Eine andere Projektion zeigt die drei Heinzelmännchen neben einer Dose mit der Aufschrift „Frübu. Fußbodenpasta“. Auf der Dose sind zwei Wichtel abgebildet, die mit Lappen unter ihren Füßen einen Boden polieren. In der kurzen Szene der Installation wird diese Situation pantomimisch nachgespielt. Beim Versuch, den Boden zum Hochglanz zu bringen, rutschen die Heinzelmännchen regelmäßig aus. Das humoristische Element zieht sich durch diese gesamte Inszenierung. Die Vorstellung der Werbestrategien von damals wird aus heutiger Sicht hinterfragt und wirkt etwas belächelnswert.

6.4.3 schützen/ überwachen

Durchschreitet man den rechten Eingangsbereich der Ausstellung, kommt man in den Bereich *schützen/überwachen*, wo Mechanismen von Schutztechniken im Mittelpunkt stehen. In einem Teilbereich geht es um den Schutz vor Krankheiten durch Gesundheitspflege und Hygiene.

Ein Display demonstriert die 100-jährige Entwicklung des Staubsaugers. An einer Wand sind hinter einer Glasvitrine 50 Staubsauger auf podestartigen Regalen angebracht. Vom ältesten, dem möbelähnlichen Staubsauger *Perfekt* aus 1905, der noch mit Kolbenpumpen arbeitete und den man manuell betreiben konnte, bis zum neuesten Modell, dem Dyson von 2005 kann man anhand dieser Collage die verschiedensten Entwicklungsstufen dieses Haushaltsgerätes bestaunen.

Um die grobe Einhaltung der Chronologie zu zeigen, sind die einzelnen Geräte mit Nummern versehen. Mittig in der Vitrine ist eine Tafel mit den Objektbeschriftungen angebracht. Eine gleichmäßige, indirekte Beleuchtung des Schaukastens erfolgt innen von oben. Die Vitrine wird innen von oben indirekt beleuchtet. Außen vor der Vitrine sorgt eine Reihe von Deckenspots ebenfalls für Licht.



Abb. 11. „Staubsaugervitrine“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW.* Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.

Das Display beinhaltet auch Bildmaterial. Schwarz-weiß Aufnahmen, Illustrationen für Gebrauchsinformationen und Werbefotos zeigen die ideale Verwendung der verschiedenen Staubsauger. Die Bilder, die nur Frauen zur Schau stellen, stammen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Interessant erscheint, dass bei den neueren Geräten keine Abbildungen angebracht sind. Einerseits stärkt man mit der ausschließlichen Bebilderung der alten Geräte einen gewissen Nostalgiebeziehungswise Retrotrend, andererseits umgeht man mit dem Weglassen der Bilder bei den neueren Geräten eine Thematisierung der weiblichen Emanzipation. Denn in beiden Fällen, würde man nur Männer oder Frauen mit dem Staubsauger abbilden, würde man sich in der Emanzipationsdebatte positionieren. Die Ausstellungsmacher haben dies vermieden.

Ein weiterer interessanter Punkt besteht darin, dass auch außerhalb der Vitrine drei Staubsauger zu sehen sind. Sie hängen - an der Decke angebracht - am oberen Ende der

Vitrine über den Köpfen der Besucher. Bei genauem Hinsehen ist dies auf der Abbildung 11 erkennbar. Somit zeigt sich das Haushaltsgerät seinem ursprünglichen Einsatzort, dem Boden entrückt. Wie im Kapitel zur Musealisierung besprochen, kann man hier die Neukontextualisierung deutlich erkennen. Das museale Objekt entledigt sich seines Gebrauchswert auch dadurch, dass es „enträumlicht“ wird, wie Eva Sturm es formuliert.¹⁸⁴

Körperhygiene im privaten Raum

Eine Ausstellungsinself im Bereich schützen/überwachen thematisiert den Wechsel von der öffentlichen Gesundheitspflege in öffentlichen Brausebädern zum privaten Badezimmer in den eigenen vier Wänden. Es handelt sich im Grunde genommen wieder um eine historische Reihe. Nebeneinander sind eine Waschgarnitur aus Email, ein Lavoir und ein Krug von 1910, weiters eine feuerverzinkte Badewanne, eine sogenannte Volksbadewanne von 1930, ein aufklappbarer Waschtisch und ein aufklappbares Bademöbel mit Sitzbadewanne von Anfang der 60er Jahre zu sehen.



Abb. 12. „Körperhygiene Display“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW*. Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.

Die Besonderheit bei diesem Display stellt der zirka drei Minuten lange Zusammchnitt dreier Ausschnitte aus der österreichischen Kultserie *Ein echter*

¹⁸⁴ Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer, 1991. S. 104.

Wiener geht nicht unter von 1979¹⁸⁵ dar. Aus den Folgen 4, 6 und 7 wurden jeweils kurze Sequenzen zusammengeschnitten. In allen dreien geht es um die Körperhygiene in den eigenen vier Wänden. Der erste Ausschnitt präsentiert die Wohnung des Protagonisten Mundl. Es handelt sich um eine typische Wiener Arbeiterwohnung aus den späten 70er Jahren. Zimmer, Küche und Kabinett gehören zur Ausstattung. Die einzige Möglichkeit sich zu waschen, bietet ein kleines Waschbecken in der Küche, dieser Bereich kann lediglich durch einen Vorhang abgegrenzt und verdeckt werden. Die Szene zeigt, wie Mundls Schwiegertochter bei ihrer Morgenhygiene von männlichem Besuch angestarrt wird. Daraufhin zieht Mundl wütend den Vorhang vor.

In der zweiten Szene diskutiert der Protagonist mit seiner Frau über die Notwendigkeit des Einbaus einer Brausekabine in der Küche. Er ist dagegen, da das städtische Brausebad nur wenige Gassen weiter liegt und er nicht jede Mode mitmachen will. In der dritten Szene demonstriert Mundl stolz eine Badewanne in einer neuen Wohnung. Sie ist unter dem Waschbecken zu verstauen und somit in die Küche integriert und ausziehbar.

Das Besondere an diesen Ausschnitten besteht darin, dass die Objekte auf eine ganz spezifische Art animiert werden. Es handelt sich um den Einsatz eines exponatbegleitenden Mediums, wie es Hagebölling definiert hat.¹⁸⁶ Die Fernsehserie gehört nahezu zum kollektiven österreichischen Gedächtnis und stellt somit einen ganz speziellen Bezug zu den Exponaten her. Ob für österreichische oder ausländische Besucher, die Filme tragen einerseits zu einer Identifikation, andererseits zu einer Verortung der Ausstellung und des Museums bei. So wird indirekt auf den Entstehungsort hingewiesen.

6.4.4 entsorgen/verbergen

Bei diesem Display gilt es die Raumkonzeption hervorzuheben. Dem Namen entsprechend liegt diese Abteilungsabteilung etwas im Verborgenen, in einer Art Einbuchtung mit viereckigem Grundriss am Ende des rechten Seitenganges. Thema dieser Abteilung bildet die Entsorgung von Abfallprodukten des Menschen, von Müll bis zu schmutzigem Abwasser. Wie diese bewerkstelligt wird und wie sich die

¹⁸⁵ Filmausschnitte 3'10" aus den Folgen 5,6 und 7 aus der Serie „Ein echter Wiener geht nicht unter.“ Ö 1976, Regie: Reinhard Schwabenitzky.

¹⁸⁶ Hagebölling, 2006. S. 185.

Bedeutung und Funktion der Entsorgungstechnologien verändert hat, steht hier im Zentrum.

Den Eingang dominiert ein begehbares Großobjekt, ein Pissoirpavillon. Dieses Ausstellungsobjekt leitet von der Abteilung *schützen/überwachen* zum Bereich *entsorgen/verbergen* über. Darüber informiert die Objektbeschreibung. Einerseits wurden aufgrund städtischer Probleme, wie der Ausbreitung von Seuchen und der Bildung von unangenehmem Geruch durch „wildes Urinieren“, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien öffentliche Bedürfnisanstalten gebaut. Es geht also um den Schutz vor Krankheiten durch Hygienemaßnahmen. Andererseits wird die Auslagerung von Abfall thematisiert. Dieser soll wie die Ausscheidungen des Menschen aus dem Blickfeld gelangen. Hinter dem Pissoirpavillon befindet sich eine Front mit grauen Türen, die von den Besuchern geöffnet werden können. Es handelt sich um verschiedene Toiletten, wiederum eine historische Reihe.

Weiters ist zwischen den Türen hinter einer Glaswand ein Klosett im Querschnitt zu sehen. Per Knopfdruck kann ein Stück Plastikkot hinuntergespült und somit der Mechanismus der Spülung betrachtet werden.



Abb. 13. „Querschnitt einer Toilette.“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW. Wien.* Foto von Autorin, Sept. 2008.



Abb. 14. „Abflussrohr.“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW. Wien.* Foto von Autorin, Sept. 2008

Hinter der ersten Türe links etwa befindet sich ein Nachttopf aus Porzellan, hinter der zweiten ein Biedermeier Zimmerklosett, bis man nach dem ersten Wasserklosett schließlich hinter der letzten Türe ein modernes Keramiklosett mit automatischer Körperspülungsvorrichtung antrifft.



Abb. 15. „Klosettfront“ *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW*. Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.

Hinter den Klotüren ragt fast bis zur Decke eine nach hinten oben schräge schwarze Wand empor. Um dahinter zu gelangen kann man den Weg durch eine Nachbildung eines Abflussrohres nehmen. (Abbildung 14) Der Besucher folgt dem Pfad des Mülls und des schmutzigen Abwassers. In dem hinteren Bereich dahinter ist die Beleuchtung relativ sparsam gehalten. Der Besucher bekommt das Gefühl, in einem Versteck, an einem geheimen Ort zu sein. Hinter der schwarzen Wand, am Ende des Abflussrohres geht es um Recycling und Abfallbeseitigung. Der Sinn soll dafür geschärft werden, dass, obwohl wir den Müll und Abfall entsorgen und aus unserem Blickfeld schaffen, trotzdem irgendwo ein Ort dafür gefunden werden muss.

6.4.5 beleuchten/sichtbar machen

In der Abteilung *beleuchten/sichtbar machen* stellt der Einzug des elektrischen Lichts in den öffentlichen und privaten Raum eines der Themen dar. Die Ausstellungsarchitektur ist im gesamten Bereich in dunkelblau gehalten, wodurch die ausgestellten Lichtquellen besser zur Geltung kommen. Einer der drei Durchgänge von der Innengalerie zur

Ausstellung führt in diesen Bereich. Der Durchgang ist innen beleuchtet und mutet an wie eine Lichtschleuse. So bekommt der Besucher beim Eintritt in den Bereich, ohne vorher konkrete schriftliche oder bildliche Informationen zu erhalten, einen Eindruck der Thematik.

Für die Analyse habe ich einen unkonventionellen Teil des Bereichs gewählt. Es handelt sich um einen Raum, der von den Besuchern betreten werden kann. Unter den Kulturvermittlern wird er auch Disco genannt. In dem Raum befinden sich weder Objektbeschriftungen noch Ausstellungsobjekte im herkömmlichen Sinn. Es handelt sich um eine eigenständige mediale Installation, die laut Hageböling „selbst zum Artefakt beziehungsweise aufgrund der inhaltlichen Vermittlung zum Exponat“¹⁸⁷ wird. Fünf ungleichgroße quaderförmige beleuchtete Säulen ragen aus dem Boden. Jede ist mit einem Knopf ausgestattet. Drückt man einen Knopf, wird bei jeder Säule eine andere Art Musik eingespielt. Dementsprechend wird der Raum beleuchtet. So erklingt etwa der Donauwalzer und dazu erhellt warmes gelbliches Licht den Raum. Hinter einem quadratischen Milchglasfenster erscheint ein Luster, auf dem kerzenförmige Glühbirnen leuchten. Zu elektronischem Synthesizersound wiederum kommt das Stroboskop zum Einsatz. Das Lichtblitzgerät lässt kühles Licht durch den Raum jagen. In diesem Lichtraum geht es nicht um die Vermittlung von konkretem Wissen, sondern darum, dem Besucher bewusst zu machen, dass Licht nicht gleich Licht ist und dass Beleuchtung in Kombination mit Musik, aber auch ohne, die Stimmung verändern kann. Durch die eigene Erfahrung, das Selbstexperiment soll die Vielseitigkeit von elektrischen Lichtquellen vermittelt werden. Die Ausstellungsinszenierung thematisiert sich in ihrer Funktion mittels dieses Displays auch selbst, denn es hebt den Zusammenhang zwischen Licht und Inszenierung hervor. Die Beleuchtung ist wesentlicher Bestandteil jeder Inszenierung - ein Zeichensystem.

Ein weiteres Thema des Bereichs *beleuchten /sichtbar machen* ist die Medizintechnik. Es geht um den alten Wunsch der Menschheit, das Innere des menschlichen Körpers zu entdecken. Der Einzug von Ultraschall und Röntgentechnik wird den Besuchern näher gebracht. Die Ausstellungsarchitektur des zentralen Displays dieses Abschnitts bildet eine überdimensionale vierseitige Röhre, die an ein Tomographiegerät erinnert. Im Vergleich zur restlichen Ausstellung sind die wenigen Exponate in diesem Display

¹⁸⁷ Hageböling. 2006. S. 185.

isoliert ausgestellt, unter anderem eine etwa 15 Zentimeter große Figur, „Anatomisches Lehrmodel einer schwangeren Frau/ ca. 1680“¹⁸⁸ Fasst man dieses Exponat als theatralisches Einzelzeichen, so kann man den von Fischer-Lichte beschriebenen Bedeutungswandel eines solchen durch den Stückverlauf nachvollziehen. Bei dem Objekt handelt es sich um eine Elfenbeinfigur, deren Bauchdecke abgenommen werden kann. Erst die Präsentation verändert die Wahrnehmung und lässt dieses kleine Figürchen besonders bedeutend erscheinen.

Das Objekt liegt in einer Holzkiste von einer Länge von etwa 20 Zentimetern. Die Vitrine wirkt darum überdimensional groß. Außerdem wird die Figur von vier Lichtspots beleuchtet. Im Gegensatz zu den vielen historischen und typologischen Reihen, die sonst in der Ausstellung vorkommen, wird diese Figur als wertvolles Einzelstück mit zusätzlicher Beleuchtung isoliert in einer großen Vitrine inszeniert.

6.4.6 bewegen/antreiben

Bewegen und *antreiben* sind die Reizwörter eines kleinen Bereichs, der den Bewegungsbegriff unter dem Aspekt der Mechanisierung der vielseitigen Handgriffe im Haushalt beleuchtet. Die Ausstellungsarchitektur unterscheidet sich von den anderen Bereichen, indem sie in grellem Hellgrün gehalten ist. Man betritt den Bereich von der Abteilung *beleuchten/sichtbar machen* aus, die eine dunkelblaue Ausstellungsarchitektur aufweist. Insofern erkennt man sofort, dass es hier um etwas anderes geht.

Ein besprechenswertes Display dieser Abteilung stellt eine vielseitige Säulenvitrine dar, in der verschiedenste Haushaltsgeräte exponiert sind. In den einzelnen Spalten der Vitrine sind übereinander Geräte in historischer Chronologie von unten nach oben ausgestellt. Es handelt sich jeweils um eine zusammengehörige Gruppe, die mit Tätigkeitsbezeichnungen betitelt ist. Die Verben *hobeln* und *schleifen* benennen zum Beispiel eine Spalte, in der unten Schleifpapier und oben eine elektrische Bandschleifmaschine zu sehen sind.

Per Knopfdruck rotiert die gesamte Vitrine. Das Motiv Bewegung spiegelt sich also auch in der Ausstellungsarchitektur wider. Die Besucher müssen aktiv werden, um alles gut einsehen zu können. Die Besonderheit an diesem Display besteht in drei Bildschirmen, die rund um die Säulenvitrine positioniert sind. Auf diesen wird die

¹⁸⁸ Objektbeschriftung in der Ausstellung *Alltag - Eine Gebrauchsanwendung* im TMW, Ebene 3.

Aufnahme einer Performance zum Thema zeitversetzt abgespielt. Zu sehen gibt es kurze Sequenzen, in denen man einen Menschen vom Hals bis zu den Hüften sieht. Der Darsteller bewegt seine Arme und Hände, als würde er ein Haushaltsgerät benutzen, ohne jedoch eines in Händen zu halten. Dazu werden die Originalgeräusche, die bei beim Verwenden der Geräte entstehen würden, eingespielt. Die Performance macht die Komplexität der manuellen Bewegungsabläufe und somit auch deren Nachahmung durch die Technik deutlich. Die beiden Technikbegrifflichkeiten, die im Rahmen der Analyse des Schaubergwerks vorgestellt wurden, tauchen hier wieder auf, einerseits die Sachtechnik, andererseits die Handlungstechnik.

6.4.7 messen/ordnen

In diesem Teilbereich wird das menschliche Streben nach Normierung und Standardisierung behandelt. Messmethoden und –geräte zeigen die Systematisierung von Wissen, dem eigenen Körper, des öffentlichen und privaten Raums.

Eine Station in dieser Abteilung nimmt der sogenannte *Schreiraum* ein. Es handelt sich um eine telefonzellengroße Kabine, einen interaktiven Bereich. Sie befindet sich in einem Ausstellungsabschnitt, in dem das Problem der städtischen Lärmentwicklung Thema ist. Anfang des 20. Jahrhunderts begann man mittels Schallmesstechnik die Lautstärke zu messen.

Im *Schreiraum* können die Besucher, wie der Name schon sagt, selbst in ein Schallmessgerät schreien. Eine Anzeige verrät die erreichten Dezibel. So kann man ein Gefühl für die Maßeinheit Dezibel entwickelt und die Werte mit anderen lauten Geräuschen aus dem Alltag, wie zum Beispiel einem Pressluftbohrer, vergleichen

Diese Station zieht viele Besucher an. Der Reiz liegt augenscheinlich darin, dass gerade in einem Museum, an einem Ort an dem normalerweise nur leise gesprochen werden soll, aus vollem Hals gebrüllt werden darf. Somit hebt die Ausstellung die konventionellen Verhaltensmuster, die für einen Museumsbesuch gelten, ein Stück weit auf. Für diese Grenzüberschreitung ist der Raum jedoch genau definiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Dauerausstellung *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* mit einer Vielzahl inszenatorischer Mittel arbeitet. Je nach Thema eines Teilbereichs werden andere Strategien angewandt, um die Inhalte zu vermitteln. Das Grundthema der Ausstellung soll am Anfang eindrücklich vermittelt werden,

deshalb setzt man im Eingangsbereich durchaus auch auf Irritation. Dies betrifft die gesamte Inszenierung der Ausstellung, denn sie weicht etwas vom Weg der dienenden Gestaltung ab, wie sie Klaus Vogel folgendermaßen definiert:

Allerdings hat Gestaltung, und damit auch Inszenierung, in wissenschaftlichen Ausstellungen bisher eher eine dienende Rolle gespielt. Es gibt den höchst klassischen Ansatz *Form follows Function*, soll heißen: Design, Gestaltung, Inszenierung sind Mittel, um die Botschaft optimaler an die Kundschaft, den Besucher, bringen zu können. [...] Ausstellungsgestaltung ist erst einmal, bar jeglicher künstlerischer Selbstverwirklichung, die Optimierung der Darstellung.¹⁸⁹

Ob diese Optimierung der Darstellung nun eine bevormundende Blickregie sein muss, ist eine andere Frage. Indem man Regeln der Gestaltung bricht und auf neue Wege abgeleitet kann man auch dem Besucher neue Rezeptionswege öffnen. In *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* werden die Besucher herausgefordert. Sie müssen nicht nur bei interaktiven Stationen eine aktive Rolle einnehmen, sondern sie müssen ihren Rundgang auch selbst bestimmen, die Aufführung selbst gestalten. Wenn nicht alles auf dem sprichwörtlichen Tablett serviert, vorgesetzt und vorgekaut wird, hat der Rezipient die aktive Aufgabe und somit die Chance, selbst seinen Weg zu suchen und eigene Schlüsse zu ziehen. Auf den ersten Blick wirkt die Ausstellung nicht besonders besucherfreundlich. Erstens wirkt die Anordnung der Objekte anfangs verwirrend, denn sie stehen eng und der Raum wirkt überfüllt. Weiters werden an vielen Stellen exponatbegleitende Medien eingesetzt, zum Beispiel Videos gespielt, deren Tonspuren sich überlagern. Somit liegt es am Besucher sich einem Display konkret zu nähern, sich darauf zu konzentrieren und sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Die Inhalte drängen sich nicht auf. Rezipient und Exponat sollen sich auf halbem Weg treffen. Im Gesamtkontext des Museums bildet die Ausstellung eine gestalterische Ausnahme, da die inszenatorische Sprache viele Freiräume für Assoziationen lässt. Im Vergleich zum Schaubergwerk ist eine klare Entwicklung ersichtlich. Zwar ist dies bei *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* nicht der Fall, jedoch besteht bei *in context* Ausstellung auch eine gewisse Gefahr. Bei solchen Ausstellungen ist es wichtig, das richtige Maß der Herausforderung zu finden, sonst können sich die Besucher schnell überfordert fühlen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sie mit einer gewissen Erwartungshaltung ins Museum kommen und diese bei der Inszenierung nicht vollkommen ausgeblendet werden kann.

¹⁸⁹ Vogel, Klaus. „Science meets Art. Die gestalterische Sprache von Wissenschaftsausstellungen.“ *Design bestimmt das Bewusstsein*. Hg. Stocker, Karl, Heimo Müller. Wien: Turia+Kant. 2003. S. 45.

7 Conclusio

Während meiner Arbeit konnte ich einige meiner anfänglich gestellten Fragen beantworten. Nach einer genaueren Beschäftigung mit Musealisierung hatte ich einen differenzierteren Zugang zu dem Medium Ausstellung erhalten. Weiters gab mir eine genaue Betrachtung des Begriffs *Inszenierung* Aufschluss darüber, dass es relativ konträre Begriffsverständnisse des Wortes gibt. Negativ wertende Verwendungen des Begriffs setzen ihn mit Unauthentischem und Manipulation gleich. Diese Kritik, die sich gegen eine durchinszenierte Kultur wendet, äußert sich auch stark in der Debatte um Ausstellungsinszenierungen.

Nach der Gegenüberstellung verschiedener Positionen aus der Fachwelt kam ich zu dem Schluss, dass in einem Diskurs über Ausstellungsinszenierungen zuallererst der Begriff genau definiert werden muss. Deshalb distanzierte ich mich für mein weiteres Vorgehen von den negativ besetzten Verwendungen, die die Thematik verflachen und die Inszenierung im Museum als „Zeichen der Zeit“ abtun, was der Komplexität des Mediums nicht gerecht wird. Die Inszenierung dient dazu die Objekte zum Sprechen zu bringen und intendierte Inhalte zu vermitteln. Präsentieren ist neben Sammeln und Speichern eine Grundfunktion des Museums.

Befreit von dem inflationär und oft negativ behafteten Begriff habe ich mich den Inszenierungsstrategien des Technischen Museums Wien gewidmet. Die theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit der Ausstellung ist durchaus erwünscht und kann einen Beitrag zur Erarbeitung einer adäquaten Analysemethode leisten. Fischer-Lichtes strukturanalytischer Ansatz war eine Möglichkeit Ausstellungsinszenierungen zu besprechen. Er schien mir für meine Analyse am geeignetsten. Die Anwendung anderer theaterwissenschaftlichen Analysemethoden ist durchaus berechtigt und kann im Bemühen um eine adäquate interdisziplinäre Analysemethode des Mediums Ausstellung einen Beitrag leisten.

Im Schaubergwerk steht das „Erfahrungserlebnis“ bei den Führungen im Mittelpunkt. Die Besucher versetzen sich in eine „als ob Situation“ und lassen sich im Idealfall mit allen Sinnen auf die inszenierte Ausstellung ein, wobei diese nachahmende Präsentationsform von den Kulturvermittlern thematisiert wird. Der historische Rückblick auf die fast 100 jährige Geschichte des Museums erwies sich als sehr

lohnend, denn die Analyse des Schaubergwerks, das 1915 eröffnet wurde, ergab weiters, dass dieser Bereich einerseits Bergbautechniken des frühen 20. Jahrhunderts zeigt und dokumentiert, indem ein künstlicher Stollen im Keller des Museums eingebaut worden ist. Zugleich aber bildet dieser Bereich auch ein Kapitel der Geschichte musealer Praktiken im Technischen Museum, da es selbst zur musealen Ausstellungsinszenierung geworden ist.

Die Analyse der zweiten Ausstellung *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung*, die 2005 eröffnet wurde, ergab, dass die Kuratoren versuchten, die mehr oder weniger vertrauten Alltagsgegenstände durch die Inszenierung von ihren ursprünglichen Sinngehalten zu befreien und ihren musealen Status zu betonen. Somit soll einerseits ihr „Aufenthalt“ im Museum gerechtfertigt werden, vor allem aber sollen die Besucher dazu angeregt werden, ihre Perspektive auf die Objekte zu ändern und die Thematik zu hinterfragen.

Die Inszenierungsstrategie zielt in einem gewissen Maß zuerst darauf ab, Verwirrung zu stiften, beziehungsweise nicht sofort die Informationen auf „dem silbernen Tablett“ zu präsentieren. Die einzelnen besprochenen Stationen der Ausstellung machen deutlich, dass sie verschiedene Rezeptionsmuster verlangen. Bei manchen Stationen gibt es keine Beschreibungen, wie im Lichtraum. Es geht darum selbst zu entdecken, welche Information transportiert wird und welche Erkenntnisse man daraus gewinnt. Diese sind durchaus individuell.

Die Ausstellung spielt mit ihrer Inszenierung, sie regt die Zuschauer auch an, diese zu hinterfragen. Sie wirkt dadurch, dass sie wahrgenommen wird. Im Gegensatz dazu steht die Meinung einiger Fachleute, die es als Ziel einer erfolgreichen Ausstellungsinszenierung erachten, dass die Inszenierung nur richtig wirkt und gut ist, wenn sie nicht wahrgenommen wird.

Während der Arbeit habe ich erkannt, dass die Schnittflächen zwischen dem Museum oder der Ausstellung und dem Theater groß sind und eine Menge neuer Anknüpfungspunkte bieten. Die Forschung über die Grenzen der eigenen Wissenschaft hinaus ist vielversprechend und wird von Vertretern anderer Disziplinen gewünscht. Einige Gedanken, die während der Arbeit aufkamen scheinen interessant, wie zum Beispiel die Untersuchung des Museums als Bühne für Theateraufführungen oder

Performances. Weiters ist ein historischer Vergleich zwischen den Berufsbildern des Regisseurs und Kurators einer von vielen Punkten, anhand welcher man die „Verwandtschaft“ der beiden Medien untersuchen kann.

Die Arbeit hat meine Wahrnehmung für Ausstellungsinszenierungen geschärft und auch meinen beruflichen Zugang als Kulturvermittlerin im Technischen Museum Wien verändert. Ich bin mir sicher, dass eine theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Ausstellung angesichts des weiter andauernden Museumsbooms zukünftig sehr spannend sein wird und sich als neues Forschungsfeld in den Theaterwissenschaften etablieren wird.

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

TMW Archiv Technisches Museum Wien Archiv

„Alltag - Eine Gebrauchsanweisung.“ *Forum. Magazin Technisches Museum Wien*. Nr.3/2005. Wien: TMW. 2005. S. 3-10.

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. (4. Aufl.). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.

Baumunk, Bodo-Michael. „Abschied vom Event.“ *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Hg. Kilger, Gerhard. Essen: Klartext, 2004. S. 10-17.

Baumunk, Bodo-Michael. „Inszenierung. Magie des Objektes oder fauler Zauber.“ *Museumstechnik*. (2.Auflage) Hg. Steiner, Jürgen. Berlin: jovis, 2003. S. 24-26.

Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen.(Hg.). „Einleitung.“ *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: transcript, 2004. S. 7-12.

Certeau, Michel de. „Die historiographische Operation“. *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt am Main/New York: Campus; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme: 1991. S. 103-108.

Craig, Edward Gordon. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog.“ 1905. *Texte zu Theorie des Theaters*. Hg. Balme, Christopher, Klaus Lazarowicz. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 321-328.

Exner, Wilhelm: *Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien*. Wien: Selbstverlag des Arbeitsausschusses des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien. 1908.

Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung und Theatralität.“ *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hg. Jurga, Martin, Herbert Willems. Opladen [u.a.]: Westdeutscher Verlag. 1998. S. 81-90.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*. (3.Aufl.). Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1995.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.). „Theatralität als kulturelles Modell.“ Einleitung. *Theatralität als Model in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke Verlag, 2004. S. 7-26.

Flügl, Katharina. *Einführung in die Museologie (Reihe: Einführung in Kunst und Architektur)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Foucault, Michel. „Andere Räume.“ 1984. *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Hg. Barck, Karheinz. Leipzig: Reclam, 1990. S. 34-46.

Griefahn, Monika. „Anmerkungen zur Szenographie. Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert.“ *Museumskunde 66/Heft 1*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2001. S. 9-12.

Hagebölling, Heide. „Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes.“ *Museumskunde 71/ Heft 2*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 177-187.

Hanak-Lettner, Werner. „Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen.“ Dissertation . Universität Wien, 2008.

Herles, Diethard (Hg.). *Das Museum und die Dinge: Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik*. Frankfurt/NY: Campus, 1990.

Iglhaut, Stefan. „Szenographie: Die Verschmelzung der Sparten und Disziplinen.“ *Museumskunde 66/Heft 1*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2001 S. 49-55.

Janetschek, Helmut. „Zur Geschichte des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Hg. Werner, Thomas. Wien: TMW, 1996. S. 11-16.

Kilger, Gerhard (Hg.). *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Essen: Klartext, 2000.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.). *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998.

Korff, Gottfried. *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1990.

Korff, Gottfried. „Fremde (der, die, das) und das Museum.“ *Museumstechnik*. Hg. Steiner, Jörg. Berlin: jovis, 1997. S. 8-18.

Korff, Gottfried. „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum.“ *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*. Hg. Csáky, Moritz, Peter Stachel. Wien: Passagen, 2000. S. 41-56.

Korff, Gottfried. „Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen.“ *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Hg. Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen. Bielefeld: transcript, 2004. S. 81-103.

Köstinger, Michael. „Das Gebäude.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Hg. Werner, Thomas. Wien: TMW, 1996. S. 17-20.

Lewald, August. „In die Szene setzen.“ 1838. *Texte zu Theorie des Theaters*. Hg. Balme, Christopher, Klaus Lazarowicz. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 306-311.

Lübbe, Hermann. „Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung.“ *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Hg. Borsdorf, Ulrich, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen. Bielefeld: transcript, 2004. S. 13-37.

Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, 2006.

Muttenthaler, Regina, Regina Wonisch. „Zur Schau gestellt. Bedeutungen musealer Inszenierungen.“ *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*. Hg. Barchet, Michael, Donata Koch-Haag, Karl Sierek. (Reihe „medien“/Band 16). Hg. Pias, Claus, Joseph Vogd, Lorenz Engell. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2003. S. 59-77.

Pavis, Patris. „Der Metatext der Inszenierung.“ 1982. *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Balme, Christopher, Lazarowicz, Klaus. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 349-357.

Pomian, Krzysztof. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1998.

Pomian, Krzysztof. „Museum und kulturelles Erbe.“ *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Hg. Korff, Gottfried, Martin Roth. Frankfurt am Main: Campus, 1990. S. 41-64.

Rammert, Werner (Hg.) „Konturen der Techniksoziologie: Begriffe, Entwicklungen und Forschungsfelder einer neuen soziologischen Teildisziplin.“ *Technik aus soziologischer Perspektive: Forschungsstand, Theorieansätze, Fallbeispiele. Ein Überblick*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. S. 9-27.

Schärer, Martin R. *Die Ausstellung: Theorie und Exempel*. München: Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2003.

Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer, 1991.

Vogel, Klaus. „Die inszenierte Ausstellung – einziger Weg in die Zukunft?“ *Museumskunde 71/Heft 2*. Hg. Roth, Martin. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 69-75.

Vogel, Klaus. „Science meets Art. Die gestalterische Sprache von Wissenschaftsausstellungen.“ *Design bestimmt das Bewusstsein. Museum zum Quadrat Nr. 16*. Hg. Stocker, Karl, Heimo Müller. Wien: Turia und Kant. 2003. S. 25-52.

Werner, Thomas (Hg.). „Konzeption, Darstellung, Vermittlung.“ *Technisches Museum Wien. Projekt, Weg, Ziel*. Wien: TMW, 1996. S. 30-35.

Technisches Museum Wien. Hg. Zuna Kratky, Gabriele. München/Berlin/London/NY: Prestel Verlag, 2005.

Unveröffentlichtes Material

Lackner, Helmut, Martin Schneider. „Die Schausammlung nach der Eröffnung im Mai 1918.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen*.

Lackner, Helmut. „Das Ideal-Schema eines Technischen Museums.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen*.

Lackner, Helmut. „Das Schaubergwerk.“ *Unveröffentlichtes Manuskript, im Erscheinen*.

Internet

„Kulturrevolution in Deutschland?“ Forschung aktuell. 2003. Ausgabe 176, 24. Jahrg., Zugriff: 2.6.2008, Online-Publikation:

www.bat.de/oneweb/sites/BAT_677KXQ.nsf/vwPagesWebLive/B60504B8B03B75D641256F9B0032C9DE?opendocument&SID=4DD3757EA3EC3A57F0C8FBEB6E58F16A&DTC=&TMP=1.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Schema des Hauptgebäudes der Weltausstellung. Skizzen zum Ausstellungsschema 1907. TMW-Archiv: BPA-014266.	47
Abb. 2. Grundrisszeichnungen Technisches Museum für Industrie und Gewerbe. Erdgeschoß und erster Stock 1908. TMWArchiv: BPA-007133/1.	48
Abb. 3. Kettenförderer im Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116812.	60
Abb. 4. Kettenförderer im Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116818.	60
Abb. 5. Bremsberg im Schaubergwerk des TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116819.	64
Abb. 6. Schaubergwerk im TMW. März 2008. TMW-Archiv: FA-116801.	65
Abb. 7. „Titelschriftzug“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	68
Abb. 8. „Mittlerer Eingangsbereich“. <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	74
Abb. 9. „Gedankenblase auf der Innengalerie“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	75
Abb. 10. „Innenansicht einer Gedankenblase“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	77
Abb. 11. „Staubsaugervitrine“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	79
Abb. 12. „Körperhygiene Display“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	80

Abb. 13. „Klosettfront“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	83
Abb. 14. „Querschnitt einer Toilette.“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	82
Abb. 15. „Abflussrohr.“ <i>Alltag – Eine Gebrauchsanweisung im TMW</i> . Wien. Foto von Autorin, Sept. 2008.	82

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Veronika Judith Mauler
Geburtsdatum: 29.05.1985
Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg:

seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
WS 2006 *Erasmus Auslandssemester an der Masaryk University in Brno*
(10.09.2006 – 22.01.2007)
1999 - 2003 AHS: Bundesoberstufenrealgymnasium Scheibbs
2001 / 2002 *Auslandsjahr im Rahmen des AFS (American Field Service)*
Austauschprogramms für interkulturelles Lernen in Ecuador
1995 - 1999 Landhauptschule Gresten
1991 - 1995 Volksschule Gresten

Berufs- und Praxiserfahrung:

Seit 2004 Kulturvermittlerin im *Technischen Museum Wien*

Oktober Lehrredaktionsmonat in der *Austria Presse Agentur (APA)*
2008 Ressort: Außenpolitik

Sommer Regieassistentin bei Brian Michaels, *Opernfestspiele* Reinsberg/NÖ
2007 „Der Freischütz“ Carl Maria von Weber

24.-27.4 Künstlerbetreuung und Inspizienzassistenz bei den Eröffnungs-
2007 veranstaltungen der Niederösterreichischen Landesausstellung in
St. Peter/Au und Waidhofen/Ybbs

Abstract

Diese Arbeit setzt sich mit Ausstellungsinszenierungen auseinander. Um sich mit der Inszenierung von Exponaten in Ausstellungen befassen zu können, ist zuerst die Beschäftigung mit dem musealen Objekt wichtig. Die inszenierte Ausstellung ist eine gängige Bezeichnung in der Fachwelt.

In dieser Arbeit wird einerseits untersucht, was darunter verstanden wird. Die Begriffe Musealisierung und Inszenierung werden im Theorieteil genau besprochen. Er bildet die Basis für den Praxisteil. Im zweiten Teil der Arbeit wird versucht, eine theaterwissenschaftliche Analysemethode auf das Medium Ausstellung anzuwenden. Für die zwei gewählten Fallbeispiele im Technischen Museum Wien, das Schaubergwerk und die Dauerausstellung *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* gilt, dass sie in ihrer Ausstellungspraxis völlig konträr sind, was auch an der historischen Entfernung ihrer Entstehungszeit liegt. Als Analysemethode wird Erika Fischer-Lichtes strukturanalytischer Ansatz gewählt. Da das Medium Ausstellung sehr komplex ist, gibt es bisher noch keine adäquate Analysemethode, die ihm gerecht wird. Deshalb sind für eine Annäherung und Beschäftigung mit Ausstellungen mehrere wissenschaftliche Disziplinen wichtig.

Die Konzeption einer Ausstellung im Museum ähnelt der Inszenierung eines Stückes am Theater. Das Aufeinandertreffen von Besuchern und Objekten hat Aufführungscharakter. Die Aufführung ist das Produkt der Inszenierung, welche aus zahlreichen Komponenten, wie zum Beispiel der räumlichen Positionierung und der dadurch erzeugten Betrachtungsblickwinkel, der Beleuchtung, den Ausstellungstexten und Objektbeschreibungen, den interaktiven Stationen, dem Einsatz verschiedener Medien und vielem mehr besteht.

Die Analyse der beiden Ausstellungen ergibt, dass sich die Inszenierungsstrategien im Technischen Museum im Lauf der Zeit grundlegend verändert haben. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Besucher in der Dauerausstellung *Alltag – Eine Gebrauchsanweisung* (2005) heute mehr als früher herausgefordert und aktiviert werden. Sie können sich der Inszenierung bedienen, um eigene Denkleistungen in Gang zu setzen. Eine Vielzahl verschiedener Reize wirkt gleichzeitig auf die Besucher ein, was sie unweigerlich dazu zwingt, sich auf die einzelnen Objektarrangements zu

konzentrieren und einzulassen. Die Ausstellung bedient sich vieler verschiedener Medien und Interaktiva. Die Grenze zwischen Exponat und Besucher ist nicht mehr eindeutig gezogen.

Im Gegensatz dazu steht die Gestaltung des Schaubergwerks (1915), in welchem in erster Linie ein Illusionsraum geschaffen wurde, der der Atmosphäre des Originalschauplatzes möglichst nahe kommen sollte. Der Bereich bildet ein homogenes Gesamtbild und ist selbst schon zum musealen Zeugnis früherer Inszenierungspraxis geworden.